

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Scuola di Dottorato “Humanæ Litteræ”

Dipartimento di Filologia Moderna

Corso di Dottorato di Ricerca in Storia della lingua e della letteratura italiana
XXIV ciclo

“IN REALTÀ IL MARE È MUTEVOLISSIMO”

CASSOLA NARRATORE ESISTENZIALE

(1937-1970)

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11

Tesi di Dottorato di
Elena Gatti
R08278

Tutor: chiar.mo Prof. Giovanni Turchetta

Coordinatore del Dottorato: chiar.mo Prof. Francesco Spera

Anno Accademico 2010-2011

A Fabio

<u>1. INTRODUZIONE</u>	<u>4</u>
<u>2. IL “MAGICO” NELLA PENNA</u>	<u>10</u>
2.1. VISIONI PERIFERICHE	15
2.2. SCORCI DI CITTÀ	27
2.3. LA SCOPERTA DI FAUSTO	44
<u>3. STORIE SENZA STORIA</u>	<u>67</u>
3.1. IL DETERMINISMO INSPIEGABILE	67
3.2. “È FATTA MALE LA VITA”	93
<u>4. IL CRONOTOPO DEL REALISMO ESISTENZIALE</u>	<u>122</u>
4.1. L’IDILLIO PERTURBATO	125
4.1.1. LA COLLANA DEI GIORNI	125
4.1.2. L’INTERMITTENZA DEI LUOGHI	138
4.2. L’IDILLIO INFRANTO	144
4.2.1. LA VERTIGINE DEL TEMPO	144
4.2.2. IL CANTUCCIO RITROVATO	151
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>158</u>

1. INTRODUZIONE

Era quasi incredibile che si portassero argomenti come quelli che si sono portati per avvilire la statura di Cassola da parte di critici e intellettuali che pure non erano degli analfabeti: ed erano argomenti invece da analfabeti, o comunque da analfabeti nei rispetti dell'opera di Cassola, la quale esige molta intelligenza. Cassola secondo me è uno degli scrittori più difficili che ci siano. È stato accusato di facilità, e questo dimostra appunto l'ottusità di chi ha pronunciato questo giudizio. È uno scrittore molto difficile non nel senso della testualità apparente, ma nel senso della giustezza dell'ascolto.

Mario Luzi

Al principio di ogni operazione critica bisognerebbe chiedersi perché ci si occupi di un determinato autore. Nel caso di Carlo Cassola, la risposta è abbastanza semplice: al gradimento personale (il critico è prima di tutto un lettore, che legge quello che più gli interessa), si affianca la necessità di tornare sul problema della valutazione dell'opera dello scrittore volterrano.

Nel ventennio Sessanta-Settanta il tiro incrociato della critica marxista e della neo-avanguardia, scandalizzate rispettivamente dall'antistoricismo esistenzialeggiante e dal tradizionalismo formale incline al sentimentalismo consolante, ha prodotto effetti disastrosamente duraturi sul piano della fortuna critica "alta" del nostro autore. Anche nei decenni precedenti non erano mancate le incomprensioni e le semplificazioni, i giudizi ingenerosamente riduttivi, dettati sia da incompatibilità ideologiche (basti pensare alle polemiche sulla rappresentazione della Resistenza in *Fausto e Anna*), sia da avversioni più apertamente letterarie. Si aggiunga, poi, che al destino critico di Cassola hanno indubbiamente nuociuto il favore del pubblico – che già agli albori delle sue manifestazioni fu ribaltato in colpevolezza e utilizzato dagli avversari

dell'autore per conferire fondatezza al loro biasimo verso la letteratura che vende e piace, da classificare in quanto tale come letteratura di consumo e dunque riprovevole – nonché la produzione sovrabbondante e di qualità declinante della sua tarda parabola artistica.

Scrittore supposto tradizionale, assertore di una narrativa accusata di angustia crepuscolare, Cassola è posto stabilmente fuori o, nel migliore dei casi, ai margini del canone novecentesco: di questo sono testimonianza, tutt'altro che irrilevante, i manuali scolastici di storia letteraria. Basti andare a vedere, per esempio, l'assai esiguo spazio che Luperini concede a Cassola all'interno del suo libro di testo. In fondo ad un esile paragrafetto sulla narrativa di Bilenchi, compaiono poche sommarie righe dedicate al nostro autore:

Muove da Bilenchi e da uno dei suoi maestri, Čechov, Carlo Cassola (1917-1987), vicino, nei suoi esordi, alla rivista "Letteratura". Ma l'intimismo cassoliano, a differenza di quello di Bilenchi, è più facile e tende all'elegia e talora alla facile commozione. Quando Cassola riesce a essere più teso e lirico (come accade nei primi racconti di *La visita* e *Alla periferia*, del 1942, e nella novella lunga *Il taglio del bosco*, 1949), è più convincente che negli esiti neorealistici di *Fausto e Anna* (1952) e de *I vecchi compagni* (1953) o de *La ragazza di Bube* (1960). Più tardi, a partire da *Un cuore arido* (1961), Cassola ritorna ad un registro intimo ed esistenziale, ma senza raggiungere il rigore delle prime prove.¹

Pare, dunque, quanto mai opportuno cercare di rimettere a fuoco la posizione di Cassola nelle canonizzazioni storiografiche e nelle gerarchie dei valori letterari, nonché liberarlo dall'equivoco critico che egli stesso, con le sue tarde dichiarazioni di poetica, ha contribuito ad alimentare. Infatti, si volle vedere (e si continua a vedere, per consuetudine) in lui il fautore di una letteratura dell'idillio elegiaco, intriso di buoni sentimenti, appagato delle consolazioni del quieto vivere. In realtà, la sua opera appare percorsa da un'inquietudine

¹ ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, LIDIA MARCHIANI, FRANCO MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, volume 3. *Dal Naturalismo al Postmoderno (Dall'Unità d'Italia ai nostri giorni)*, tomo III. *Dal Fascismo a oggi: Ermetismo, Neorealismo, nuove avanguardie e Postmoderno*, Palumbo, Palermo, 2001, p. 370.

profonda, da una percezione acuta della difficoltà di vivere giorno per giorno, anche e proprio a livello della quotidianità più dimessa.

Passi decisivi, in ognuna di queste direzioni, sono stati compiuti dalla critica negli ultimi anni. Innanzitutto da Spinazzola che, nel suo imprescindibile studio, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*,² mette in luce l'irriducibile pessimismo che sovrasta la visione del mondo dell'autore e pervade la sua produzione letteraria, una produzione nient'affatto consolante. Turchetta, invece, ha opportunamente mostrato come la maniera di narrare di Cassola metta radici nella poetica joyciana dell'epifania. Grazie alle pagine dello studioso milanese, il "modernista «moderato»" Cassola viene finalmente ad assumere la sua giusta collocazione, italiana ed europea:

Sul piano tecnico-letterario l'aspetto più rilevante (oltre che più conseguente rispetto alle intenzioni dichiarate) [...] di tutta la produzione del modernista "moderato" Cassola è forse costituito dall'insieme dei procedimenti retorico-stilistici e strutturali impegnati nello sforzo di restituire densità percettiva agli oggetti rappresentati, allo scopo di farli accedere alla dimensione «epifanica», o se si preferisce «sub-liminare». Mi pare che questi procedimenti trovino il loro centro gravitazionale, oltre che il loro comune denominatore, in un moto di sottrazione, che è a dire in una scrittura programmaticamente e coscientemente ellittica [...].³

Altrettanto importante è, infine, il saggio della Andreini, con cui si apre il volume dei "Meridiani" dedicato a Cassola. Qui, un'accorta rilettura dell'opera dello scrittore e un'equilibrata rivalutazione della sua statura autoriale diventano l'occasione per un discorso più ampio, che riguarda la necessità di sot-

² VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, in *Carlo Cassola*, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989), a cura di Giovanni Falaschi, Becocchi, Firenze, 1993; poi in VITTORIO SPINAZZOLA, *La modernità letteraria*, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2001.

³ GIANNI TURCHETTA, *Dall'«epifania» al «film dell'impossibile»: il giovane Cassola e il giovane Joyce*, in AA.VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, prefazione di Gennaro Barbarisi, vol. II, Cisalpino, Milano, 2000, p. 871.

trarre la storia letteraria novecentesca alle ipoteche pesantissime, e troppo spesso implicite, del pregiudizio nuovista, se non proprio avanguardista:⁴

Cassola è un piccolo classico, pur senza fargli indossare una taglia più grande della sua; ha la tempra per essere considerato un “caposcuola” e per apporre al mondo il sigillo del suo punto di vista facendocelo apparire “cassoliano”. Rappresenta un’esperienza viva, ineliminabile e insostituibile, della letteratura del secolo scorso, da consegnare alla storia del canone novecentesco a integrazione della linea avanguardistica: perché esso renda conto, attraverso di lui, anche della cultura contraria a quella dominante e mostri diritto e rovescio di una stessa epoca.⁵

Il presente lavoro, pur collocandosi sulla scia di questi contributi ed essendo, di conseguenza, largamente debitore nei loro confronti, si propone di aprire nuove rotte ermeneutiche. Mi sembra di poter scorgere l’elemento unificante dell’intero cammino dello scrittore in una particolare forma d’impegno, che definisco “umanitario”: questo atteggiamento è capace di spiegare, se non di dotare di un’intima necessità, sia le scelte di poetica compiute dall’autore che l’evoluzione, riscontrabile a livello tecnico-formale, della sua opera. L’*engagement* umanitario di Cassola si rivela infatti decisivo per comprendere le ragioni sottese al passaggio dello scrittore dagli esili e scarni “raccontini”, che contraddistinguono il suo esordio, alle costruzioni di più ampio respiro successive. Non si tratta, ovviamente, di una questione meramente quantitativa: il cambiamento investe l’intero sistema delle scelte tecnico-formali dell’autore, senza che, per questo, si possa parlare di una decisa frattura, di una sostanziale soluzione di continuità all’interno della sua opera. La prima parte della ricerca, dedicata soprattutto a chiarire le premesse della poetica cassoliana, è seguita da una descrizione d’insieme della produzione esistenziale dello scrittore, dal primo “raccontino” *Paura e tristezza*, pubblicato nel

⁴ Si veda, a questo proposito, anche quanto osserva Turchetta: “Sembra quasi che gli autori non dotati di un flagrante potenziale d’innovatività formale debbano, per essere accettati nella Candida rosa del canone novecentesco, sottoporsi a un sovrappiù di giudizio, a una specie di Purgatorio, che possa infine alleggerirli dei loro peccati di tradizionalismo”, *Ibidem*, p. 872.

⁵ ALBA ANDREINI, *Il romanzo delle origini*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, a cura di Alba Andreini, Mondadori (“I Meridiani”), Milano, 2007, p. XXX.

1937, all'omonimo romanzo del 1970. Della cosiddetta "terza fase" di Cassola, quella del ritorno alla poetica esistenziale dopo l'intermezzo dell'impegno, considero i soli romanzi. *Un cuore arido* (1961), *Il cacciatore* (1964), *Ferrovia locale* (1968) e *Paura e tristezza* (1970) sono, infatti, le opere più rappresentative del decennio Sessanta-Settanta, opere che stabilizzano, insieme all'evoluzione delle forme verso la dimensione più lunga, la notorietà dello scrittore presso il grande pubblico, da cui era già stato consacrato *best seller* *La ragazza di Bube* (1960). L'analisi dei testi si svolge su tre piani fondamentali: il livello delle macrostrutture d'intreccio; la configurazione della voce narrante; le coordinate cronospaziali. La scelta di una lettura trasversale e globale della produzione esistenziale cassoliana, trattata in modo unitario e non opera per opera, è sicuramente un rischio, ma coscientemente corso. Essa deriva dalla constatazione che, all'altezza della prima raccolta di novelle, *La visita* (1942), Cassola ha già ampiamente definito le strutture caratterizzanti della propria narrativa, che restano sostanzialmente immutate anche dopo il passaggio dello scrittore alla forma semilunga e lunga del racconto. Le eventuali variazioni, della cui diacronia si prenderà atto nei singoli paragrafi, non alterano nel complesso gli equilibri di un sistema precocemente delineato.

Un'ultima considerazione sulla scelta del *corpus*. La preferenza accordata agli scritti d'indole schiettamente esistenziale deriva dal fatto che lo stesso autore, dopo la breve parentesi "resistenziale", torna alla sua poetica inaugurale, riconoscendovi il nucleo identitario più forte di sé e del proprio agire poetico. Restano esclusi dall'analisi anche i romanzi pubblicati dopo il 1970: opere difficilmente campionabili, oltre che per la discontinuità di resa artistica, per la molteplicità di linee intraprese. Dell'intera, vastissima produzione di Cassola, le opere qui indagate costituiscono il nucleo centrale più rappresentativo, caratterizzato da una compattezza intrinseca: si tratta, insomma, del Cassola inconfondibilmente tale allo *zenith* della sua grandezza.

RINGRAZIAMENTI

Innanzitutto vorrei ringraziare il prof. Gianni Turchetta, che fin dai primi anni universitari ha seguito, guidato e incoraggiato il mio lavoro, anche e soprattutto nei momenti di stanchezza e di sfiducia. Un grazie particolare va poi alla mia famiglia e agli amici-colleghi Alessandro, Guglielmo, Lisa, Luca, Marco e Marco, ascoltatori pazienti e consiglieri preziosi. Desidero infine ringraziare la Fondazione Fratelli Confalonieri, che ha reso possibile questo studio.

2. IL “MAGICO” NELLA PENNA

Carlo Cassola pone al centro della propria ricerca narrativa la suprema realtà della vita con tutte le sue naturali appendici: “il tempo, l’uomo, il registro dei sentimenti”.⁶ Egli concepisce una letteratura votata alla raffigurazione della realtà esistenziale di ciascuna creatura umana e dedita alla scoperta dell’inesauribile ricchezza degli affetti comuni; in buona sostanza, una letteratura che valorizza i riflessi privati dell’esistenza quali motivi e ragioni di per sé degni di considerazione nonché di nobilitazione estetica. Il campo specifico dell’artista diviene, dunque, quello della normalità, perché proprio nell’ordinario dimora lo straordinario: “Nulla è più stupefacente di un’esistenza comune, di un cuore semplice...”.⁷

Tra le dinamiche costitutive dell’esistere una, in modo speciale, stimola e al tempo stesso logora, perturbandole, le migliori tempere narrative dello scrittore: la dialettica di coppia. Sin dalle pagine giovanili di *Alla periferia* (1942), e poi regolarmente e con fermezza risoluta,⁸ Cassola indica come og-

⁶ CARLO BO, *Introduzione* a CARLO CASSOLA, *Monte Mario*, Rizzoli (“BUR La Scala”), Milano, 2000, p. II.

⁷ CARLO CASSOLA, *Gita domenicale*, in *La visita* (1962), Einaudi, Torino, 1962; poi Rizzoli, Milano, 1989 (da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni), p. 191. Il racconto, prima di entrare nel volume che accoglie gran parte della produzione giovanile di Cassola, è apparso su “Il Nuovo Corriere-La Gazzetta”, 25 dicembre 1954, p.3.

⁸ Si veda, ad esempio, l’intervista a Cassola posta in apertura del volume di RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, La Nuova Italia, Firenze, 1967, p. 2: “[...] l’emozione poetica non appartiene alla sfera della coscienza pratica, ma alla coscienza che sta sotto, alla coscienza subliminare. Il sublimine è l’oggetto spogliato di ogni suo attributo ideologico, etico, psicologico ecc. Coincide cioè con l’esistenza, col nudo fatto dell’esistere; o meglio, con l’esistenza e col solo attributo reale che essa

getto privilegiato della sua rappresentazione letteraria l'esistenza – spoglia di sovrastrutture acquisite – e le riconosce come unica caratteristica intrinseca, “il fatto della diversità di sesso (o, meglio, della coesistenza dei sessi)”.⁹ Certo non sfugge l'eloquenza connotativa del termine “coesistenza”. Uomini e donne, per lo scrittore, sussistono in reciproco rapporto di compresenza, interdipendenza biologica, contraddizione e sopportazione. L'accento semantico batte sulla “diversità di sesso”: l'identità maschile e l'identità femminile sono ontologicamente dissimili; si tratta, in buona sostanza, di un esserci simultaneamente ma differenziatamente, che non implica affatto, anzi tende ad escludere, una durevole ed armonica fusione sentimentale. L'opera di Cassola proietta l'immagine di un eros sempre frustrato; egli disegna i contorni di esistenze ansiose, fatalmente deluse nello sforzo di incontrarsi con l'altro sul terreno di una pienezza totalitaria. E, se la modalità primaria di relazione tra l'io e il tu non conosce che appagamenti istantanei e fugaci, va da sé che anche i tentativi che l'individuo compie per inserirsi nella collettività, nella socialità organizzata, restano appunto dei tentativi, che mai si convertono in effettiva comunanza fraterna, in soddisfacente unione con i propri simili.¹⁰ Grava, sull'universo narrativo dello scrittore toscano, un destino di disillusione e fallimento, insieme al senso di inanità degli sforzi umani e di ineluttabilità del dolore, che diviene legge universale. Così scrive Spinazzola, con sintesi mirabile:

Su un orizzonte tanto limpidamente sconsolato, si capisce che la sconfitta sia un dato antropologico, anteriore a ogni particolarità di accadimenti oggettivi, psicologici o sociali.¹¹

comporti, la coesistenza dei sessi. L'esistenza-coesistenza dei sessi doveva diventare il solo oggetto della rappresentazione letteraria”.

⁹ CARLO CASSOLA, *Storia e geografia*, in *Alla periferia*, Edizione de “Il fiore”. Narrativa II (collezione di “Rivoluzione”), Firenze, 1942, p. 83.

¹⁰ Come ha correttamente osservato Spinazzola, “diventano possibili anche narrazioni impostate non sulle traversie del sentimento amoroso ma su quelle del sentimento di solidarietà civile: dove cioè a venir focalizzata sia non tanto la difficoltà della dialettica di coppia quanto dell'interazione fra membri di uno stesso gruppo o ceto o classe”, in VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 316.

¹¹ *Ibidem*, p. 314.

Eppure, come rileva correttamente Turchetta, una delle “chiavi di volta dell’opera di Cassola è l’affermazione di una felicità originaria [...] che fa tutt’uno con la percezione sobriamente estatica del creato e di se stesso”.¹² Il pessimismo distruttivo, che sovrasta la visione del mondo dell’autore, convive – in maniera evidentemente problematica e carica di tensione drammatica – con un’irresistibile fascinazione di fronte alla pura presenza dell’esistere, con una generosa fiducia nella realtà. Le prove di quest’ultimo atteggiamento emergono fin dalle prime prose, di sapore autobiografico, raccolte in *Alla periferia*. Si veda, ad esempio, *Il mio quartiere*:

Ho il ricordo malcerto di un giorno lontanissimo. Una folla multicolore si muove su un prato immenso sotto un cielo azzurrino, nella luce di un pomeriggio festivo: ho tre o quattro anni ed è come se i miei occhi si affacciassero per la prima volta sul mondo: perché in quel momento ho coscienza di esistere per la prima volta. [...] Io, Carlo, distinto dalla folla, dal prato, dalla luce e dal cielo, vedo per la prima volta la folla, il prato, la luce e il cielo; mai sarò più felice.

Perché in quel momento avevo davanti a me la vita. Esiste una parola più grande di questa? Quando si è detto: la vita, si è detto tutto!¹³

Nella cornice idillica di un luminoso pomeriggio festivo e primaverile – il quale riecheggia, con elementare simbologia, le speranze esuberanti del soggetto che si affaccia alla vita – si rivela, senza reticenze, il carattere innegabilmente “statico” della felicità cassoliana. È una felicità fissata, saldamente ancorata all’istante in cui l’io, scoprendo di esistere, si sente sopraffare dalla gioia davanti al potenziale illimitato di possibilità che egli ha al momento del suo ingresso nel mondo, quando tutto deve, e dunque può, ancora accadere. Poi, il ricordo infantile cede posto al ragionamento adulto:

Ma riflettete: dopo quel momento, ogni ora che passò, la mia vita andò sempre più circoscrivendosi: tutti i piccoli fatti di cui s’intessé valsero a definirla, quindi

¹² GIANNI TURCHETTA, *Dall’“epifania” al “film dell’impossibile”: il giovane Cassola e il giovane Joyce*, cit., p. 858.

¹³ CARLO CASSOLA, *Il mio quartiere*, in *Alla periferia*, cit., pp. 43-44.

a limitarla: furono come tante ipoteche sulla mia proprietà inizialmente illimitata. Più procedei nel tempo, più la felicità del primo momento apparve ingiustificata.¹⁴

La consapevolezza matura dell'io-narrante si sostituisce allo sguardo estasiato del bambino; può così accamparsi sulla pagina la certezza che quella sensazione di piena beatitudine mai sarà eguagliata e, addirittura, essa si rivela infondata una volta persa l'innocente prospettiva dell'infanzia.

Negli scritti saggistici e autobiografici della maturità, Cassola ritorna insistentemente su questa riflessione, rendendola, se possibile, ancora più esplicita:

La prima infanzia fu un'età felice. [...] Con un fremito di piacere scoprii che esisteva io, che esistevano i miei fratelli, che esistevano il macellaio e il fornaio; che esistevano il villino di fronte e quello accanto [...]. Avevo coscienza di esistere, ma non avevo coscienza della continuità della mia esistenza. [...] Forse avrò saputo via via di avere tre, quattro, cinque anni: ma quei tre, quattro, cinque anni non componevano una storia.¹⁵

Per la prima volta scoprii di esistere quando ero ancora molto piccolo (dovevo avere due o tre anni). E mi sentii sconvolgere dalla felicità. Perché avevo davanti a me la vita. Non la vita come un seguito di avvenimenti, la vita come storia: nel qual caso, avrei avuto poco da rallegrarmi. La vita come promessa di felicità.¹⁶

Non appena si abbandona la statica perfezione dell'attimo, non appena l'esistenza immobile si dinamizza divenendo storia, cioè concatenamento progressivo di fatti ed eventi che formano, propriamente, la vicenda individuale, la felicità primigenia è non solo intaccata, ma irrimediabilmente compromessa. Riaffiorano qui i due aspetti costitutivi del realismo esistenziale di Cassola. Se essi possono coesistere nell'animo dell'autore, così come nella sua scrittura, lo fanno al prezzo di una convivenza niente affatto chiara e pacificata. Da

¹⁴ *Ibidem*, p. 44.

¹⁵ CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, Rizzoli, Milano, 1974, pp. 133-134. L'opera raccoglie alcuni fra gli scritti giornalistici nati dalla collaborazione di Cassola alla terza pagina del "Corriere della Sera" per il periodo compreso tra il novembre del 1969 e il maggio del 1973.

¹⁶ *Ibidem*, p. 134.

un lato, Cassola intende la vita come “promessa di felicità”, perché così è pur scritto nel nostro codice genetico: l’io è tutto teso verso la libera realizzazione di sé, verso il soddisfacimento delle proprie aspirazioni innate. Dall’altro, questa apertura fiduciosa del soggetto alla vita si scontra immediatamente con l’urgenza dei fatti. C’è nello scrittore, e vi alberga con acuta intensità, la consapevolezza disarmante che la felicità è un traguardo irraggiungibile, una meta proibita; l’oppressione degli avvenimenti si affretta a disilludere ogni trepidante impeto dell’io.

2.1. VISIONI PERIFERICHE

Partendo da questo presupposto esegetico, è possibile guardare sotto una diversa luce critica i racconti contenuti in *Alla periferia*, singolare raccolta di “prose e frammenti”,¹⁷ dove prende corpo un tipo di narrazione eterogenea, che intervalla autobiografismo, scrittura saggistica e narrazione vera e propria. La maggior parte dei commentatori della silloge cassoliana ha fatto variamente emergere il *côté* metanarrativo di alcune novelle, rilevandone il carattere programmatico e definitorio di una poetica: insomma, *Alla periferia* sarebbe una sorta di libro glossa, indispensabile per penetrare l’estremismo efficace delle prime prove dell’autore.¹⁸

Mi pare, però, che la questione sia un po’ più complessa. Nella raccolta del ‘42 la prosa cassoliana si presenta, infatti, doppiamente librata oltre la lettera del discorso: è necessario, cioè, procedere oltre un primo livello metanar-

¹⁷ A proposito di *Alla periferia*, così Cassola scrive a Piccioni il 21 febbraio 1951: “Leggi solo il primo racconto, *Paura e tristezza*, che scrissi a vent’anni, nel ’37, il resto sono prose e frammenti che non avrebbero mai dovuto essere pubblicati. Me li carpi quasi con frode il Leoni, per conto di quelli di “Rivoluzione”. La lettera è riportata nella sezione *Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1732.

¹⁸ Fra le molte citazioni possibili, si consideri innanzitutto quanto scritto da Contini nella sua recensione coeva all’uscita de *La visita* e di *Alla periferia*: “A questo primo paragrafo su Cassola sarebbe agevole farne seguire un altro di controprova o appendice documentaria, sulla scorta d’un secondo e appena meno esile libretto, *Alla periferia* [...]. Qui, da una parte, un narrare più arieggiato e canonico, perfino troppo alla nostra acuzie giansenistica non da altra cosa educata che dalla *Visita*; e dall’altra un incartamento di gran profitto sull’arte poetica dell’autore”, in GIANFRANCO CONTINI, *Frammenti di un bilancio Quarantadue*, in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino, 1972, p. 206. Si legga anche quanto scrive Asor Rosa in *Scrittori e popolo*: “La lettura di un volumetto come *Alla periferia* è singolare proprio da questo punto di vista: che in esso noi troviamo una poetica, di cui si potrà dire che è elementare, ma non certo che non sia già completa e già sufficientemente organica. Ciò è vero in particolare per lo scritto intitolato *Storia e geografia*, ma anche per altri come *Pensieri e ricordi su Monte Mario*, *Il mio quartiere*, *Ornitologia*. E negli altri raccontini di carattere più dichiaratamente narrativo non mancano gli espliciti accenni a problemi di carattere generale, umano e letterario [...]. Questo significa, mi pare, una cosa sola: che Cassola giunge alla creazione artistica con poche idee ma chiare”, in ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 238-239. Si veda, infine, Cadioli che, ne *Le figure sull’arazzo*, si sofferma in modo particolare su *Ornitologia*, composto, a suo avviso, da “evidenti riflessioni metanarrative, cui sono affidati chiari suggerimenti sulla poetica cassoliana e sulle modalità di lettura”, in ALBERTO CADIOLI, *Le figure sull’arazzo: come rappresentare la vita*, in Id., *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Unicopli, Milano, 2002, p. 87.

rativo. Lo scrittore, con questi “raccontini”, non ha voluto tanto consegnare una chiave privilegiata di accesso alla sua concreta prassi poetica quanto, piuttosto, ha cercato di lasciare una traccia persistente del suo “vano sogno”:¹⁹ una testimonianza della tensione, mai sopita, verso un’esistenza immobile, verso una vita che non muta e che preservi, per questo, intatta la felicità originaria dell’io. Troviamo, in queste pagine giovanili, nient’altro che lo sforzo volontaristico di Cassola diretto a vagheggiare un modello di letteratura che fosse in grado, grazie alle sue qualità formali, di restituire l’utopia di una vita immobile, inverando, almeno sulla carta, le illusioni dello scrittore. È una letteratura che evita programmaticamente di rappresentare il movimento e, di conseguenza, il cambiamento. Esso è negato, in quanto tenuto fuori dal campo del racconto, oppure impedito, perché l’azione si arresta nell’istante prima di prendere avvio o, infine, bloccato in un’immagine atemporale. Occorre a questo punto una precisazione: si potrebbe obiettare che proprio queste caratteristiche, una volta liberate dall’estremismo dell’utopia, si ritrovano nell’*usus scribendi* cassoliano. Ma il punto è che esse costituiscono solo la superficie più evidente della compagine narrativa. Si tratta di espedienti messi in atto dallo scrittore, per arginare il turbamento suscitato dalla contemplazione dell’incontro-scontro del soggetto con la realtà: un confronto sempre foriero di inquietudine dolorosa. Il movimento, il mutamento non è affatto bandito dalla scena romanzesca ma solo – per gran parte di essa – minimizzato attenuato o nascosto, per essere poi rivelato con maggior forza e intensità sulla soglia finale del racconto. I propositi, sostanzialmente antinarrativi, avanzati da Cassola attraverso le pagine della raccolta rimangono senza effettiva realizzazione: egli, prima di gettarsi nella temporalità del racconto per misurarsi con la realtà difficile della

¹⁹ “Mi accade spesso di pensare al mare. Penso al mare quando è calmo. Ecco, il mare calmo è l’immagine stessa dell’esistenza, cioè di quella vita immutabile che è sempre stato il mio vano sogno. In realtà il mare è mutevolissimo. Cambia continuamente colore”; “Eppure l’avrei dovuto capire da un pezzo, che la vita è cambiamento. È che il sogno di un’esistenza immobile non m’ha mai lasciato. Quante volte avrei voluto che il tempo si fermasse”, in CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 130 e p. 120.

vita, ha voluto fermare nella scrittura di queste prose la sua utopia di segno opposto. Quindi, in *Alla periferia*, non troviamo una metanarrazione direttamente significativa, ma la metanarrazione di un'utopia letteraria che è, prima ancora, utopia esistenziale.

In *Ornitologia*, una delle novelle più importanti della raccolta, l'io narrante, dai chiari tratti autobiografici, ricorda sé bambino, autore precocissimo di una assai sperimentale “Storia dei Papi”:

Ho ritrovato un quaderno a quadrettini contenente la “Storia dei Papi” da me scritta, io credo, intorno ai dodici anni, ma non ho potuto stabilire quale fosse il valore storico di quest'opera perché scritta in maniera completamente illeggibile (eccezion fatta per i titoli dei capitoli segnati in lettere maiuscole e calcati in neretto). Il lettore può pensare che l'illeggibilità sia dovuta a uno scolorimento dell'inchiostro o alla carta deteriorata: comunque all'azione corrosiva del tempo. Invece no: fui io, quando scrissi la “Storia dei Papi”, a renderla appositamente illeggibile. Allo scopo adopravo un inchiostro diluito con l'acqua fino all'inverosimile e pennini sempre nuovissimi (li buttavo via dopo scritta una pagina). E perché questo mio modo di procedere che può sembrare assurdo? Appunto perché solo quel tal ordine di successione delle pagine, dei capitoli e delle illustrazioni m'interessava, non già quello che scrivevo: e ritenevo che una scrittura estremamente esile e scolorita, una traccia appena percettibile ma non decifrabile, conferisse bellezza alla veste “tipografica” dell'opera.²⁰

Qui ci viene raccontato di un bizzarro capriccio fanciullesco: la scrittura di una “Storia”, dove ad essere resa programmaticamente incomprensibile è la storia stessa. Tutto è possibile alla luce della fervida immaginazione infantile, anche concepire, e poi realizzare una paradossale storia senza storia. Dietro questa stravaganza, si nasconde una motivazione profonda. Nella storia, di fatto, scorre il tempo, s'intrecciano gli avvenimenti e si susseguono le azioni; insomma, nella storia c'è la vita che il dodicenne Cassola si mostra già desideroso di scansare. Di qui l'*escamotage*, messo in atto dallo scrittore in erba, di ridurre all'illeggibilità l'avvicinarsi dei fatti e, insieme, di voler salvare dell'opera le sole parti statico-potenziali: le illustrazioni e i titoli dei capitoli che, addirittu-

²⁰ CARLO CASSOLA, *Ornitologia*, in *Alla periferia*, cit., pp. 129-130.

ra, vengono “calcati in neretto”. Questi ultimi, giacché racchiudono il nocciolo di una storia senza però svilupparla, sono un contenitore ricchissimo di even-tualità narrative, sono un’etichetta di possibili che rimangono tali anche grazie alla natura squisitamente denotativa dei titoli: anche se l’io narrante non lo specifica, possiamo agevolmente dedurre che i titoli preservati siano semplicemente indicativi.²¹ Solo ricorrendo a queste astuzie accorte è possibile in-fondere “bellezza” all’opera. In cosa consiste propriamente l’attività narrativa di questo acerbo scrittore o, meglio, di questo copista “manipolatore”?²² Egli trascrive una “Storia dei Papi” preesistente, rendendo indecifrabile il corso de-gli eventi: questa impresa implica la precisa volontà di nascondere la realtà nel suo divenire certo, nelle sue attualizzazioni fattuali. L’io narrante, tuttavia, le-ga esplicitamente questo tipo di esercizio creativo ad una mente ancora pueri-le: all’epoca dei fatti egli è “intorno ai dodici anni” e asseconda quella propen-sione, del tutto naturale durante l’infanzia, a cancellare le cose sgradevoli, ad allontanarle da sé. Ma certo non possiamo dire che questo sia anche il senso dell’operazione narrativa cassoliana, che la sua letteratura, cioè, si riduca a una sorta di gioco infantile: egli non cerca di epurare la realtà per consegnarcene una copia più bella. Come la “Storia dei Papi”, mancante delle sue vicende, non è più storia, così la vita, una volta privata del suo dinamismo e degli even-ti che la costituiscono, non è più vita, ma solo un duplicato, artefatto e adulte-rato, che ne nega la natura profonda, l’intima essenza. Se il bambino fa coinci-dere immaginazione e realtà, l’adulto non può. Egli magari continua a fanta-sticare, conserva i suoi sogni, ma con la consapevolezza che sono tali.

²¹ I titoli meramente indicativi sono uno dei corollari più noti della poetica di Cassola. Cfr., un esem-pio tra i tanti “Una volta discorrevamo tra amici (tutti più o meno aspiranti-scrittori; nessuno di noi aveva ancora pubblicato un libro): discorrevamo appunto sui titoli dei libri. Io dissi soltanto questo: che per parte mia un libro non lo avrei mai intitolato “Gli indifferenti”. Un titolo simile dà un’indicazione, opera una limitazione; assume inoltre una posizione morale”, in CARLO CASSOLA, *Storia e Geografia*, in *Alla periferia*, cit., p. 88.

²² “La solitudine acui la mia immaginazione. E fece di me un grafomane. Tra gli otto e i quattordici anni, scrissi [...] soprattutto “libri” di storia e un “trattato” di zoologia: naturalmente copiando dai manuali che erano in casa”, in CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 9.

Nella memoria dell'io narrante si affaccia in seguito il ricordo delle sue prime letture. Tra i pochi libri posseduti da bambino, egli dichiara di aver prediletto un trattato di ornitologia:

Uno dei pochi libri che più mi appassionavano da piccolo [...] era una antiquata Ornitologia del Figuiet: un pacco voluminoso di carta stantia, con illustrazioni in bianco e nero quasi a ogni pagina. La materia era divisa in sei parti, secondo la classificazione degli Uccelli fatta dal Cuvier: Palmipedi, Trampolieri, Gallinacei, Passeracei, Rampicanti, Rapaci. [...] Gli animali erano generalmente rappresentati a coppie, con un contorno più o meno ricco di erbe, rami, sterpi: spesso un vero paesaggio serviva loro di sfondo aprendo vie meravigliose alle turbate esplorazioni della mia fantasia.²³

Anche sull'altro versante della comunicazione letteraria il giovane io narrante mostra di non voler rinunciare alla propria libertà immaginativa, di non voler porre confini alla propria fantasia creatrice. Di qui la spiccata preferenza per un libro composto di sole immagini e didascalie tassonomiche.²⁴ Tuttavia, alle tavole che raffigurano “semplici animali”²⁵ stampati su uno sfondo paesaggistico, egli antepone le illustrazioni delle cacce, secondo il crescente potenziale dinamico di queste ultime:

Ma le cacce che occupavano tutta una pagina, quelle avevano veramente un valore incomparabile. [...] C'erano i Pinguini con le solitudini glaciali, i Gabbiani con le sconfinite distese dell'oceano, infine le Anatre: a proposito delle quali ricorrevano le prime cacce: poco interessanti però perché si vedevano soltanto tre o cinque anatre volare su una distesa palustre e nessuna traccia del cacciatore o del cane, solo un barchino o una capannuccia dall'apparenza sospetta. [...] Ma ecco la prima delle cacce “classiche”: Caccia alla beccaccia nei boschi cedui [...]. Due beccacce radevano fuggendo i cespugli, ma già una era presa inesorabilmente sotto la mira di uno dei due cacciatori, mentre l'altro, più lontano, teneva il fucile in posizione di at-

²³ CARLO CASSOLA, *Ornitologia*, in *Alla periferia*, cit., p. 130.

²⁴ Cfr. l'incipit de *Il film dell'impossibile*: “Il fondamento della bellezza di un quadro, di una stampa, di una fotografia è lo stesso: l'immobilità del personaggio. Immobilità apparente piena di moto sostanziale. Perché il personaggio immobile ha tutte le possibilità di movimento intatte, cioè tutte le possibilità di vita intatte”, in CARLO CASSOLA, *La visita* (1962), cit., p. 7. Lo scritto in questione risale al 1942 e appare la prima volta in “Lettere d'oggi”, IV, 11-12, novembre-dicembre 1942, pp. 41-42. Il testo è composto in corsivo per volontà dell'autore.

²⁵ CARLO CASSOLA, *Ornitologia*, in *Alla periferia*, p. 130.

tesa e il cane guardava anch'esso verso le beccacce aspettando lo sparo. I Gallinacci comprendevano le cacce più belle: [...] Caccia alla pernice (un cane spinone dal pelo fitto e arricciato si affacciava in primo piano tra l'erba facendo alzare ben cinque pernici: poco più che la testa del cacciatore sporgeva dietro tra l'erba alta. Bellissimi gli occhi spiritati a significare che s'era accorto del frullo delle pernici. Io mi scervellavo a immaginare su quale delle cinque avrebbe sparato).²⁶

Nella prima di queste cacce gli elementi introduttori di dinamismo (il cacciatore e il cane) appaiono assenti, o solo velatamente presagiti: agli occhi del protagonista tale raffigurazione non può che riscuotere minore interesse rispetto a quelle successive che, incorporando quegli elementi, custodiscono l'embrione di una storia. Ancora una volta, però, ciò che lo attrae è unicamente l'opportunità dell'azione: egli desidera una pletora di possibilità, senza che alcuna fra loro si attualizzi annullando le altre. Più che delle cacce, questo trattato di Ornitologia colleziona una serie di "prospettive" di caccia: non vi appare mai rappresentato il risultato dell'impresa venatoria, ma solo il momento che lo precede, denso delle attese spasmodiche dei cacciatori e dei loro fedeli compagni di avventura. Si notino i dettagli sui quali si sofferma lo sguardo incantato dell'osservatore: prima un cacciatore che tiene il fucile in posizione di "attesa", poi un cane che "aspetta" lo sparo e, infine, gli occhi addirittura "spiritati" di un altro cacciatore. La stessa irrequieta frenesia percorre il lettore, assolutamente libero di immaginare quale pernice cadrà (eventualmente) vittima dei colpi dell'uomo. Dunque, nelle vesti di lettore, così come in quelle di autore, il giovanissimo Cassola vuole ritrovare nell'opera solo la tensione alla realizzazione, il puro slancio vitale che egli sente come parte integrante e irrinunciabile di sé.

In *Storia e Geografia*, altro racconto fondamentale della raccolta, l'io narrante, che vuole "essere uno scrittore"²⁷, ha rinunciato al modello produttivo-fruttivo dell'infanzia: in luogo delle tracce appena percettibili di inchiostro

²⁶ *Ibidem*, pp. 130-133.

²⁷ CARLO CASSOLA, *Storia e geografia*, in *Alla periferia*, cit., p. 84.

e delle illustrazioni, egli immagina un libro ideale formato di sole “tante prime pagine”:

Un libro che mi stia davanti, aperto alla prima pagina, accende in me le maggiori speranze. E esso ha tutte le possibilità intatte, così come le aveva la mia vita il giorno in cui mi accorsi di esistere. [...]

Le prime pagine di un libro sono diverse dalle altre; cioè, è il modo come si leggono che è diverso. [...]

Quando mi misi a scrivere, davanti al lettore (e forse soltanto davanti a me stesso, una volta compiuta l'opera) io volevo porre tante prime pagine. Volevo scrivere quel tal libro che non deludesse l'aspettativa.²⁸

La prima pagina di un libro è come il primo giorno della vita: entrambi ritengono l'incanto della totalità anteriore a ogni determinazione. La seconda pagina, inevitabilmente connessa alla precedente, introduce già una specificazione della situazione iniziale: questo restringimento dei possibili narrativi pone a sua volta dei vincoli alle sconfinato attese del lettore. Ma non è tanto, o non è unicamente, quest'ultimo esito a spingere il nostro aspirante scrittore verso un'opera con sole pagine d'esordio. L'esitante puntualizzazione, collocata nello spazio marginale della parentetica, è in realtà massimamente rilevante. Il proposito del narratore non muove da istanze filantropiche, ma nasce dal bisogno di soddisfare un'esigenza personalissima: costruire un'opera-vita che alla fine mantenga la stessa aperta indeterminazione dell'avvio. Tuttavia, egli stesso ci avverte di essere “ancora alla ricerca di questo libro eccezionale, che non deluda le [...] speranze”.²⁹ La volizione autoriale ha potuto tradursi in prassi solo entro i limiti paradossali delle scritture-letture infantili:

In realtà di libri “eccezionali” io ne ho letti molti e anche ne ho scritti, benché non siano mai stati stampati. Libro eccezionale era, per esempio, l'*Ornitologia* del Figuiet, che leggevo intorno agli undici anni e di cui feci una riduzione, anch'essa eccezionale.³⁰

²⁸ *Ibidem*, pp. 88-89.

²⁹ *Ibidem*, p. 89.

³⁰ *Ibidem*, pp. 89-90.

La chimera delle “tante prime pagine” prende posto accanto alle altre utopie narrative, accarezzate dallo scrittore nel breve tempo della fanciullezza, e poi abbandonate, senza l’avallo corroborante della pubblica diffusione.

La difficoltà, per non dire l’impossibilità a tradursi in realtà effettiva aleggia anche sulla “mania” che, “fino a un’epoca recente”,³¹ ha dominato l’io narrante di *Storia e geografia*:

Ma parliamo della mia mania. Io volevo configurarmi una vita a priori: una vita eccezionalmente nuda, statica, che mai smarrisse la coscienza della sola cosa per me valevole: il fatto di esistere [...] Io me la configuravo, questa vita: la vedevo, la costruivo nelle mie spossanti fantasie. [...] Infatti fanaticamente io credevo necessario distruggere ogni altra cosa che non fosse il nudo, semplice, elementare fatto dell’esistenza.³²

La disadorna prosa cassoliana, quando si stacca dalla sua norma pianamente referenziale e rinuncia alla parsimonia dell’aggettivazione, subito sollecita l’impegno riflessivo del lettore. Il narratore parla qui di “mania”, di “fantasie spossanti” e di un obbiettivo ideale, da lui perseguito “fanaticamente”: tutte queste espressioni rifuggono dalla genericità eufemistica, per delineare i contorni precisi di un’ossessione patologica e debilitante che ha soggiogato l’individuo. L’io narrante non avvolge il suo sforzo immaginativo nell’aura di un attivismo costruttivo, non lo presenta come principio generatore di un attuabile e desiderabile fare poetico;³³ al contrario, egli ne mette in risalto il carattere di sconcertante morbosità e di esasperante vanità. Mettere al centro della vita solo quel dato puro e semplice, spoglio e nudo, rassicurante nella sua immobilità, che è la vita stessa in quanto esistenza è possibile solo attraverso l’immaginazione e, comunque, sempre al costo non indifferente di estenuanti

³¹ *Ibidem*, p. 83.

³² *Ibidem*, pp. 85-86.

³³ “Un simile modo di procedere, astratto e disumano, voleva fare di me un essere spoglio di sentimenti e passioni, un manichino, un fantoccio, una silhouette, una figura senza terza dimensione, stampata su paesaggi previsti, colpita dalla luce bassa e rosata del giorno in declino”, *Ibidem*, p. 86.

operazioni mentali. Infatti la vita, nella sua sconvolgente interezza, si affaccia di continuo e con l'evidenza, difficilmente contenibile, della realtà.

Se questo breve *excursus* sui singoli testi è servito a delineare una diversa proposta interpretativa di *Alla periferia*, un dato macrostrutturale dissipa, a mio avviso, ogni dubbio ermeneutico o, almeno, ne lascia ben pochi. Le “spossanti fantasie” dell'io autobiografico di *Storia e geografia* richiamano alla memoria quelle di Fausto,³⁴ poste in *explicit* del racconto *Paura e tristezza*:

Solo nelle fantasie poteva mutare le cose che lo addoloravano. S'immerse nella creazione d'una vita dove si stesse sempre insieme con gli esseri cari, dove i morti vivessero ancora, dove non ci fossero più tutte le cose tristi della terra, il camposanto e le Balze e la morte e l'infelicità.³⁵

Paura e tristezza è il primo “vero” racconto edito da Cassola.³⁶ Pubblicato dapprima su rivista,³⁷ esso entra, in seguito, proprio nella silloge di *Alla periferia*, occupandovi il posto iniziale. Ed è interessante notare che *Paura e tristezza* (oltre a *Alla periferia* e *L'Orfano*)³⁸ rappresenta un'anomalia formale: è l'unico racconto con narratore eterodiegetico della raccolta. La storia di Fausto

³⁴ Si ricordi che Fausto è il nome adoperato da Cassola per indicare i propri *alter ego* nella finzione narrativa.

³⁵ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 11.

³⁶ *Paura e tristezza*, composto nel 1937 insieme a *La visita* (racconto che sarà pubblicato solo nel 1939), appare in quello stesso anno su “Il Meridiano di Roma”, XV, 26 settembre 1937, p. VII. In verità, *Paura e tristezza* viene edito a un anno di distanza dal primo scritto non in versi di Cassola (*Grande adunata*, 1936) ma, così rammenta l'autore in una lettera ad Angela Giannitrapani del 10 giugno 1960, “*La visita*, così come *Paura e tristezza*, le scrissi nel marzo '37. Lo ricordo bene, perché sono state le due prime novelle che ho scritto (intendo dire, le prime che non abbia poi ripudiato)”. Il passo della lettera è riportato da Alba Andreini nella sezione *Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1731. Cassola considera il binomio *Paura e tristezza* e *La visita* come il proprio atto di nascita poetica: “nel marzo del '37, quando scrissi *La visita* e *Paura e tristezza*, avevo ormai messo a fuoco la mia poetica, a cui mi sono attenuto fino al '49 e che ho ripreso dopo il '60”, in FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973, p. 83.

³⁷ Il racconto, dopo essere uscito su “Il Meridiano di Roma”, viene poi ripreso con *Tempi memorabili* e *I due amici* su “Letteratura”, IV, 3, luglio-settembre 1940, pp. 35-44.

³⁸ *Alla periferia* è il secondo racconto dell'omonima raccolta. Esso verrà poi trasferito da Cassola, con il titolo di *La signora Rosa Boni a Roma*, nella prima sezione, intitolata *La visita*, de *La visita* 1962. *L'Orfano*, penultimo racconto della raccolta, viene invece eliminato nell'edizione del '62 e mai più ristampato, con ragione, almeno ai fini dell'unità della raccolta.

si sarebbe naturalmente inserita nella coeva antologia *La visita*, in cui lo scrittore riunisce i suoi “raccontini” propriamente narrativi, “oggettivati”. Invece Cassola pone programmaticamente *Paura e tristezza* ad aprire il suo zibaldone autobiografico. Nell’*ouverture* della raccolta – la quale, come ogni *ouverture*, preannuncia il tono dell’opera che sta per cominciare – campeggiano così le fantasie di Fausto: l’esordio di *Alla periferia* avvolge nella cortina del sogno le proposte narrative avanzate nelle prose che seguono. Le novelle della raccolta sono frammenti onirici: dei sogni esse conservano la struttura sconnessa e liberamente associativa, nella quale si mescolano tra loro, confondendosi, impressioni, ricordi e desideri. I vagheggiamenti consolanti del protagonista di *Paura e tristezza* sono preceduti dalla dolente chiosa di una voce narrante esterna. Essa, con autorità inappellabile e insieme con struggente partecipazione, rammenta che solo nelle fantasie è possibile escludere la vita. In conclusione: *Alla periferia*, aperta dai sogni dell’*alter ego* di Cassola, prosegue mettendo in scena quelli dello scrittore, avendoli però prima dichiarati tali.

Resta da chiarire, a questo punto, solo il titolo della raccolta: nella mente dell’autore la periferia si oppone alla città così come l’esistenza alla vita. E *Alla periferia* è proprio un’opera che rimane ai margini della vita, che si arresta – volutamente – alle sue soglie. Vediamo, a questo proposito, la chiusa di *Pensieri e ricordi su Monte Mario*, dove l’io narrante, descrivendo una passeggiata al limite della periferia romana, ci dice della sua riluttanza a rientrare in città:

Quassù siamo all’estremo margine della città. E di quassù Roma appare veramente superba in quella sua pianura un po’ vista dall’alto dove un fiume scorre tranquillo e dove tra poco si accenderanno una, due, tre filate di lumi a indicare nel buio le strade di accesso alla città. Un quartiere lontanissimo appare come una lunga linea bianca affacciata su un bordo rilevato della pianura (là sotto, infatti, scorre un altro fiume). Ripenso ai quartieri che più amo, ai cinema, alle sigarette, alle vie, alle piazze, ai tram, ma nulla regge al paragone di quello che vedo. Roma... Quasi non trovo la forza di prendere la strada che vi fa ritorno: meglio sarebbe restare per sempre alle sue porte!

Amo la periferia più della città. Amo tutte le cose che stanno ai margini.³⁹

Non a caso è questa prosa, con il nuovo titolo di *Alla periferia*, ad inaugurare la sezione omonima – che contiene quasi l'intero *corpus* dell'originaria raccolta del '42 – in *La visita* 1962.⁴⁰ Il racconto, infatti, eredita il ruolo incipitario e dichiaratore d'intenti di *Paura e tristezza*, dopo che quest'ultimo è stato trasferito da Cassola nella prima parte (intitolata *La visita*) dell'antologia einaudiana. Nella compagine narrativa di *Alla periferia* l'autore guarda la vita da un'angolazione – esterna e sopraelevata – del tutto simile alla visuale panoramica dell'io narrante di *Pensieri e ricordi*. Solo così lo scrittore può serbare intatti i propri sogni; solo da questa prospettiva la vita può sembrargli simile all'esistenza. Se sostare alle porte della vita vuol dire fermarsi al momento delle risorse inesauribili dell'io, contemplarla dall'alto consente di non scorgere quei particolari che la circoscrivono e quegli eventi che la limitano, in una parola, tutte le “affezioni dell'esistenza”.⁴¹ La vita, ridotta a puro esistere e fissata in momenti di ripiegamento estatico, può mostrarsi “superba”, esattamente come Roma sogguardata dalla periferia. Apparentemente perfetta, questa bellezza è in realtà imperfettamente compiuta: se da lontano non si colgono i difetti, nemmeno s'intravede il vero valore. Quindi, anche se “quasi” non trova

³⁹ CARLO CASSOLA, *Pensieri e ricordi su Monte Mario*, in *Alla periferia*, cit., p. 40.

⁴⁰ *La visita* 1962 comprende sia l'intera *La visita* 1942, Parenti (collezione di “Letteratura”, 42), Firenze, 1942, sia la raccolta *Alla periferia* (con l'esclusione del racconto *L'orfano*). Queste ultime costituiscono, con qualche variazione, la prima e la seconda parte del libro, a cui se ne aggiunge una terza, intitolata al miglior racconto (secondo l'opinione dello stesso Cassola: “*La moglie del mercante* [...] è oggi una delle cose a cui tengo di più”). Cfr. la lettera di Cassola a Piccioni del 14 settembre 1957, in *Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1750.) che vi figura: *La moglie del mercante*. Anteposto alle tre sezioni troviamo lo scritto *Il film dell'impossibile*. In particolare, in *La visita* 1962 il *corpus* di *La visita* 1942 viene riproposto con qualche cambiamento di ordine e con l'integrazione di tre racconti, di cui uno è nuovo (*La casa di campagna*) e gli altri provengono invece da *Alla periferia* (*Paura e tristezza* e *Alla periferia*, qui con il nuovo titolo di *La signora Rosa Boni a Roma*). Mentre il *corpus* originario di *Alla periferia* viene ridotto da dieci a sette racconti, per l'espunzione de *L'orfano* e per lo spostamento di *Paura e tristezza* e *Alla periferia* (rinominato *La signora Rosa Boni a Roma*) nella prima parte del libro. L'ordine dei racconti è il medesimo, ma il vecchio *Pensieri e ricordi su Monte Mario*, qui col titolo mutato in *Alla periferia*, occupa la posizione iniziale.

⁴¹ L'espressione ricorre frequentemente nella produzione saggistico-autobiografica dello scrittore. Si veda ad esempio *Fogli di diario*: “L'angoscia me l'hanno sempre data le affezioni dell'esistenza, mai l'esistenza in sé”, in CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 52.

la forza e il coraggio, Cassola, come l'io narrante di *Pensieri e ricordi*, farà ritorno in città.

2.2. SCORCI DI CITTÀ

Ad un primo sguardo, nella *Weltanschauung* del nostro autore la vita sembra essere soltanto un freno per l'individuo, fonte di inquietudine e di spasamento, nonché ragione del depauperamento progressivo del potenziale illimitato di felicità depositato nel suo essere. Questa resta, tuttavia, una visione assai semplicistica del pensiero cassoliano che, cancellandone frettolosamente l'ambiguità, ne annulla anche la profondità. Perché, per Cassola, il senso dell'esistenza lo si misura, lo si avverte unicamente vivendo. Ogni attesa speranzosa, ogni fiduciosa aspirazione ha bisogno della realtà per attualizzarsi, altrimenti la felicità rimane una meravigliosa eventualità, sempre accarezzata da lontano e mai davvero provata. Il fervore espansivo dell'io, senza una controparte dialettica che lo dinamizzi, è solo un'incessante protensione, che si risolve in una effettiva immobilità. Il banco di prova – e insieme di autenticazione – dell'esuberanza esistenziale è appunto la vita, ossia la società e la storia con il loro insieme di fatti, eventi e rapporti interpersonali che si sviluppano nella temporalità.

Proprio sulla contrapposizione tra inerti potenzialità e realtà dinamiche (e, congiuntamente, sulla netta opzione a favore di una letteratura che rappresenti queste ultime) insiste *Il film dell'impossibile*, testo di notevole importanza teorica, scritto da Cassola nel 1942 e uscito, il medesimo anno, su "Lettere d'oggi".⁴² Vediamone l'incipit:

Il fondamento della bellezza di un quadro, di una stampa, di una fotografia è lo stesso: l'immobilità del personaggio. Immobilità apparente piena di moto sostanziale. Perché il personaggio immobile ha tutte le possibilità di movimento intatte,

⁴² Cfr. *supra*, nota 24, p. 19. *Il film dell'impossibile* figurerà, in seguito, come introduzione de *La visita* 1962.

cioè tutte le possibilità di vita intatte. La sua immobilità allude al movimento, la sua mancanza di vita alla vita, l'assenza del tempo al fluire del tempo.

E lo stesso vale per un paesaggio, che potrà essere teatro di qualsiasi vicenda.

*Partendo dunque da visioni ferme, cioè da quadri, stampe o fotografie, io volli viceversa raccontare la vita di quei personaggi o le vicende che si potevano svolgere in quei luoghi. Animare una stampa, cioè far muovere e vivere i suoi personaggi, è, appunto, tentare un film dell'impossibile. Generalmente invece ci si limita a dare delle visioni impossibili, cioè quadri o stampe o fotografie e nulla più.*⁴³

Le arti spaziali sono belle perché trattengono la bellezza incorrotta dell'attimo. Così ci dice Cassola in apertura del suo scritto programmatico, salvo poi dichiarare di essere pronto a rinunciare al fascino promanante da quadri, stampe e fotografie, per muoversi in una direzione diametralmente opposta: “*io volli viceversa raccontare*”. Per lo scrittore toscano, infatti, la prima ragione del loro incanto è al tempo stesso il loro limite più grande: più che forme d'arte esse sono, agli occhi di Cassola, forme artificiose. L'assetto strutturale delle arti spaziali esclude immancabilmente la vita dalle possibilità rappresentative dell'artista; esse, non potendo raffigurare una storia, una vicenda, un'avventura – anche minima – nel suo svolgersi, non consentono di restituire l'esperienza vitale nel suo aspetto più autenticamente vero che è, appunto, il movimento. Da un lato, solo nel fluire del tempo si realizzano (o vanificano) le potenzialità esistenziali e prende forma, attraverso i continui mutamenti, la singolarità irripetibile di ciascuna vicenda individuale; dall'altro, il movimento rende tangibile lo scorrere irreversibile del tempo umano.

Se quadri, stampe e fotografie sono ontologicamente impossibilitati a rappresentare la vita, nemmeno la poesia può sperare di farlo. Poco più avanti nel saggio, lo scrittore è categorico a tale proposito: “*La poesia è questione di attimi, per ritrovare il tempo bisogna scendere nel racconto*”.⁴⁴ Con il suo consueto radicalismo manicheo (in questo caso “giustificato” e insieme richie-

⁴³ CARLO CASSOLA, *Il film dell'impossibile*, in *La visita* (1962), cit., p. 7.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 9.

sto dal genere manifesto), Cassola sostiene che la poesia è fatta unicamente di situazioni istantanee e, dunque, indefinite, di momenti sospesi nel tempo, d'immagini cristallizzate; essa inscena, nei suoi versi, solo l'eterno presente della coscienza dell'io lirico, che si stacca dal corso storico lineare e progressivo.⁴⁵ Per questo motivo Cassola, che aveva pur cominciato la sua attività letteraria scrivendo e pubblicando componimenti poetici,⁴⁶ rinuncia per sempre alla lirica⁴⁷ e lascia testimonianza della sua decisione, e dei motivi ad essa sottesi, nel *Film dell'impossibile*.

Partendo dal presupposto che “la vita è tutto”,⁴⁸ una forma espressiva si rivela, allora, naturalmente superiore alle altre: “la narrativa [...] è la forma d'arte più alta”.⁴⁹ Non è davvero il caso di insistere sul fatto che alla base del

⁴⁵ Così “argomenta” Cassola: “Quando Govoni scrive che a Venezia una buccia di arancio in un canale sembra la scarpina di una dogaressa, rimane sempre ai margini della vita: la vita comincerebbe con la vita della dogaressa, qualora Govoni la scrivesse”, *Ibidem*, p. 7.

⁴⁶ Le prime opere editate da Cassola sono tutte poesie: *La donna del poeta*; *Morte dell'adolescente*; *Pioggia di fin d'agosto*, “Almanacco 1935. Anno XIII”, II, pp. 255-259; *La buona morte e Andare di sera per la città con gli occhi socchiusi*, “Il pensiero dei giovani – La Gazzetta”, Messina, 27 Gennaio 1936; *Soffioncino*, “Il pensiero dei giovani – La Gazzetta”, Messina, 30 Marzo 1936; *Giardino pubblico*, “Il pensiero dei giovani – La Gazzetta”, Messina, 27 Aprile 1936. *La buona morte*, *Andare di sera per la città con gli occhi socchiusi*, *Soffioncino* e *Giardino pubblico* compaiono poi in SERGIO PALUMBO, *Carlo Cassola. La paura della guerra di un esistenzialista*, “Poesia”, giugno 1999.

⁴⁷ Durante l'intervista con Macchioni Jodi, Cassola ricorda: “Per un anno scrissi più che altro poesie; poi passai alla narrativa. E anche quella, diventò subito una scelta irrevocabile”; “A **La visita** fecero seguito **Ferrovia locale**, **Il soldato**, **Il cacciatore**, **Dànroel**, **Monte Mario**. Mi si era chiarito, ormai, perché avessi abbandonato la poesia per la narrativa: come ebbi a scrivere nel '42, in un brano [...] intitolato appunto **Il film dell'impossibile**, la poesia è questione di attimi, per «ritrovare» il tempo bisogna provarsi nel racconto. E «ritrovare» il tempo equivale a dare il senso dell'esistenza [...]”, in RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 1 e p. 4. Grassetto nel testo.

⁴⁸ CARLO CASSOLA, *Il film dell'impossibile*, in *La visita* (1962), cit., p. 9.

⁴⁹ Ivi. Una precisazione: oltre alla narrativa, anche il cinema e la musica sono arti fondate sul tempo, ma Cassola ha sempre e soltanto voluto essere uno scrittore: “La vocazione della letteratura mi nacque nell'estate del '35, quando avevo diciotto anni. Da allora non ho mai avuto altra ambizione che quella dello scrivere. Anche nei periodi in cui disperavo di riuscire [...] non ho mai preso in considerazione la possibilità di ripiegare su un'altra attività intellettuale. Se non ero uno scrittore, ebbene, sarei stato una persona qualsiasi”, in RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 1. Nonostante l'esclusività della sua scelta, Cassola, all'interno del *Film dell'impossibile*, non dimentica di dare risalto e visibilità anche ad altre forme espressive eminentemente temporali e, dunque, parimenti autentiche. Innanzitutto il cinema, richiamato, sin dalla soglia del testo, in contrasto con le altre arti visive ma statiche: diversamente da queste ultime, esso è proiezione d'immagini in movimento. Scrive Cassola: “la narrazione deve tendere a essere una cinematografia dell'impossibile” (*Ibidem*, p. 8.). Il narratore, come il cineasta, è colui che infonde moto alle immagini immobili. Non si può non notare, poi, l'influenza della tecnica cinematografica sulle modalità rappresentative di Cassola, a partire dalla *Visita* e ancora nei racconti e romanzi successivi: la suggestione della settima arte si riconosce soprattutto nella costruzione asintattica del racconto, per successione di immagini staccate, giustapposte. Lo stes-

racconto c'è sempre la dimensione temporale: ogni storia si svolge nel tempo, così come nel tempo si svolge l'atto di raccontarla e, parimenti, è nel tempo che si sviluppa l'attività del lettore. La lettura è sottoposta alla durata: essa, come la stessa esistenza, vive in una molteplicità di fasi temporali, che s'inseguono e si legano tra loro, in un divenire perenne; la percezione di una frase, nel suo istantaneo essere presente, genera subito l'aspettativa di un seguito, un'aspettativa che sarà confermata o smentita dalla frase successiva, pronta quindi – secondo il caso – a saldarsi senza sforzo alla frase precedente o a creare una frattura momentanea, una soluzione di continuità. Dunque, solo il racconto, implicando successione e movimento, è in grado di riprodurre il ritmo autentico della vita. E, con fermezza decisa, Cassola conclude: “*la vita che è moto doveva essere l'oggetto della mia scrittura*”.⁵⁰

Un'ultima riflessione. *Il film dell'impossibile*, scritto nel 1942, viene recuperato dall'autore come introduzione, come prefazione orientativa alla

so scrittore, nei primi mesi del '37, si cimenta nel cinema: insieme con Giuseppe Lanari, che sarà il regista, egli scrive il soggetto di un cortometraggio (circa venti minuti) prodotto dal Cineguf di Roma e intitolato *Alla periferia*. Il film d'avanguardia partecipa alle gare dei Littoriali della Cultura e dell'Arte di Napoli del 1937, dove non passa inosservato. Il tema dell'opera è notevolmente affine ad un racconto dei *Dubliners*, *Un incontro*, che ha come protagonisti due ragazzi che hanno marinato la scuola e un vecchio maniaco (nel film di Cassola e Lanari la parte del vecchio eccentrico è affidata a Manlio Cancogni). Cassola, che aveva da poco letto il libro di Joyce e, insieme all'amico e sodale Cancogni, ne era rimasto folgorato (“io dovevo [...] trovare la *mia* strada, e la trovai da solo, o con l'aiuto di Manlio Cancogni [...]. La lettura decisiva fu per noi rappresentata da *Dublinesi* e *Dedalus*. Sulla base di quella lettura nell'inverno '36-'37 ci formammo la nostra poetica, la poetica del sublime”, in FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, cit., pp. 83-84.), quando è stato chiamato a fare il breve film vi ha lasciato traccia delle sue neonate preferenze di scrittore. Accanto al cinema, nel testo cassoliano, fa la sua comparsa anche la musica: “*Quando Joyce in uno dei suoi racconti dublinesi ci mostra due uomini che camminano nel crepuscolo inseguiti da una dolce e triste melodia popolare, la melodia conferisce vita ai due uomini. Essi non sono immobili nel senso rigoroso della parola, ma il loro è un movimento uniforme: non sarebbe possibile un'azione cinematografica, un film con due che camminano indefinitamente. Joyce non si azzarda a raccontarci la loro vita, quella creata dalla musica, non ci dice come la loro vita possa proseguire al di là di questa scena, come per esempio uno dei due personaggi, continuando a vivere al ritmo segnato dalla melodia, vada a casa e ceni con la moglie, e la casa e la moglie e la cena siano come lui intonati alla melodia*”, in CARLO CASSOLA, *Il film dell'impossibile*, in *La visita* (1962), cit., p. 8. Cassola nota come, nel racconto joyciano, la musica si sostituisca alla narrazione. È il ritmo vario del motivo popolare, modulato in toni insieme “dolci e tristi”, a rappresentare, in modo allusivo, una storia che non viene raccontata: la vita dei due uomini è propriamente “creata dalla musica”; essa prende forma, e si specifica, attraverso il movimento della melodia.

⁵⁰ Ivi.

raccolta *La visita* 1962.⁵¹ Con questa silloge, egli – all’indomani del ritorno al realismo esistenziale,⁵² ritorno inaugurato da *Un cuore arido* (1961) – vuole mostrare come nei suoi vecchi “raccontini” e nella poetica che li sottende sia racchiuso il nucleo identitario più forte di sé e del suo agire poetico: la raccolta einaudiana si presenta, al tempo stesso, come memoria del passato che feconda il futuro e come giustificazione *à rebours* della nuova fase narrativa.⁵³ E le dense paginette del *Film dell’impossibile*, scelte da Cassola per inaugurare la silloge, sono proprio consacrate al movimento, a un’arte che aspiri a rivelare la verità del mondo. Come si vede, siamo davvero agli antipodi rispetto alle pre-

⁵¹ In risposta all’invito di Calvino a comporre un’introduzione per la raccolta einaudiana, Cassola gli scrive che “la soluzione migliore, ora come ora, mi sembra la seguente: premettere, a mo’ di prefazione, quel brano *Il film dell’impossibile*. E lasciare in fondo una *Nota dell’Autore* per la cronologia dei racconti”. La lettera, del 3 febbraio 1962, è riportata in *Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pag. 1742. La decisione cassoliana è ribadita in un’altra lettera, del 1° settembre 1962, a Giulio Bollati: “*Il film dell’impossibile* deve figurare quasi come una prefazione, perciò avevo consigliato di comporlo in corsivo [...]; deve comunque precedere il corpo dei racconti, essere cioè messo prima della Prima Parte”, *Ibidem*, p. 1745.

⁵² Il periodo 1945-1960 rappresenta, nella carriera dell’autore, il cosiddetto “intermezzo dell’impegno”. Escono in questi anni: *Baba*, pubblicato prima a puntate su “Il Mondo” dal 20 luglio al 7 settembre 1946, poi in *Il taglio del bosco. Venticinque racconti*, Nistri-Lischi, (“Il Castelletto. Collana di romanzi italiani”), Pisa, 1955; *Fausto e Anna*, pubblicato in “I gettoni” di Einaudi nel 1952 e riedito nel 1958, dopo una massiccia rielaborazione strutturale, linguistica e stilistica, nella collana dei “Supercoralli”; *I vecchi compagni*, pubblicato in “I gettoni” nel 1953, in seguito inserito nella raccolta einaudiana *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, 1959; *La casa di via Valadier*, Einaudi (“I Coralli”), Torino, 1956, che comprende, oltre al racconto che dà il titolo al volume, anche *Esiliati* (*Esiliati* era già uscito su “Il Ponte”, IX, 8-9, agosto-settembre, 1953, con il titolo *La casa sul Lungotevere*; *La casa di via Valadier*, invece, era stato pubblicato in parte su “Botteghe Oscure”, [VIII], XV, [gennaio-giugno] 1955); entrambi entrano nell’edizione Einaudi de *Il taglio del bosco* del 1959; *Un matrimonio del dopoguerra*, Einaudi (“I Coralli”), Torino, 1957 (uscito in precedenza su “Il Ponte”, XII, 2, febbraio 1956), anch’esso poi raccolto in *Il taglio del bosco* 1959; *La ragazza di Bube*, Einaudi (“Supercoralli”), Torino 1960. Tuttavia, la stagione dell’impegno non costituisce, nel suo complesso, un blocco monolitico e uniforme. Da un lato, la precedente fase di poetica esistenziale si prolunga oltre i suoi confini: infatti, insieme alle opere di argomento propriamente resistenziale escono, nel periodo 1945-1960, anche *Il taglio del bosco*, “Paragone-Letteratura”, I, 12, dicembre 1950; *Rosa Gagliardi*, scritto da Cassola nel 1946 contemporaneamente a *Baba* ma, a differenza di quest’ultimo, pubblicato solo nel 1956 su “Botteghe Oscure”, [IX], XVIII, [luglio-dicembre]; infine, *Il soldato*, uscito su “Nuovi Argomenti”, prima serie, 26, maggio-giugno 1957. Dall’altro, la poetica aurale ibrida di sé anche lo stile delle nuove opere di Cassola: elementi di realismo esistenziale attraversano tutta la produzione dello scrittore, compresa quella dell’impegno.

⁵³ Cfr., a questo proposito, la lettera che Cassola invia a Davico Bonino il 2 ottobre 1962, poco prima dell’uscita del volume einaudiano (25 ottobre 1962): “Circa lo slogan di presentazione del libro sotto la fotografia, penso che dovrebbe esserci un richiamo alla *Ragazza di Bube* e a *Un cuore arido* [...]. Non so se potrebbe andare una frase del genere: / «L’ormai vastissimo pubblico de *La ragazza di Bube* (100 mila copie) e di *Un cuore arido* (70 mila copie) troverà in questo libro la chiave di Cassola, il segreto del suo modo di raccontare [...]»”, in *Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1747.

sunte affermazioni metaletterarie delle prose di *Alla periferia*: esse prospettavano un modello di racconto che, annullando il suo fondamento temporale, finiva per acquisire il medesimo statuto formale di quadri, stampe, fotografie e poesie. Al pari di questi ultimi, quella narrativa – senza storie, organizzata intorno a immagini sconnesse, a situazioni prive di svolgimento – “non [...] *descrive la vita nei chiari reami di lassù. Descrive il punto fermo che allude alla vita, non la vita cui è rivolta l’allusione*”.⁵⁴ Quella narrativa, in definitiva, poteva dare solo “*uno spiraglio, una fugace visione dell’impossibile*”.⁵⁵ Mentre è chiaro, e lo è sin dalla soglia del testo, che a Cassola non basta un singolo fotogramma: egli ha bisogno di un intero “film” per raccontare la realtà, per raccontare la vita autentica, che comincia aldilà dell’immagine, non appena questa si mette in moto, assecondando il ritmo del mondo.

Soffermiamoci, infine, sul termine “impossibile”, di cui l’autore si serve, per specificare il soggetto della propria cinematografia. Così scrive Cassola:

la narrazione chiamata a rappresentare moto e vita è certo il massimo a cui tende lo scrivere; ma la narrazione a sua volta deve tendere a riprodurre quel moto e quella vita che sono al di là del limite, che ci si rivelano per segni, barlumi, spiragli, occasioni [...]: e cioè la narrazione deve tendere a essere una cinematografia dell’impossibile. [...]

*Sono da rigettarsi senz’altro, insomma, le ragioni della narrativa ottocentesca: psicologia, moralismo, tesi polemica, interesse per l’intreccio, umorismo ecc.*⁵⁶

La “cinematografia dell’impossibile” s’identifica con un’idea “epifanica” di racconto:⁵⁷ Cassola vuole una narrativa che riveli l’“impossibile”, cioè

⁵⁴ CARLO CASSOLA, *Il film dell’impossibile*, in *La visita* (1962), cit., p. 8.

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ Ivi.

⁵⁷ Nel suo saggio *Dall’“epifania” al “film dell’impossibile”*: il giovane Cassola e il giovane Joyce, Gianni Turchetta indaga, in modo approfondito e assai persuasivo, una questione troppo spesso trascurata, o accennata solo di sfuggita, dalla critica cassoliana: la questione è quella della “sintonia profonda (che non cancella naturalmente la differenza di spessore teorico e artistico) fra l’idea del «subliminare» e il concetto di «epifania» in Joyce”. Aggiunge Turchetta che questa “sintonia non è affatto congetturale, ma deriva semplicemente dal fatto che la lettura dei *Dubliners* e di *A Portrait of the Artist as*

l'intimo cuore delle cose, la loro essenza extratemporale ed eterna, normalmente celata dietro la spessa cortina delle apparenze; la sua scrittura aspira a fermare quei rari momenti in cui dall'opacità dell'esistere traspare la vivace lucentezza dell'essere. Anche se, a rigore, il termine "subliminare" non compare mai nella compagine testuale del *Film dell'impossibile*, è indubbio che le affermazioni dell'introduzione a *La visita '62* possano essere sovrapposte a quelle con cui, in seguito, sia Cassola che Cancogni avrebbero definito la loro poetica del sublimine:

subliminare significa [...] sotto la soglia, cioè sotto la soglia della coscienza pratica. Così appunto stanno le cose: l'emozione poetica non appartiene alla sfera della coscienza pratica, ma alla coscienza che sta sotto, alla coscienza subliminare. Il sublimine è l'oggetto spogliato di ogni suo attributo ideologico, etico, psicologico ecc.⁵⁸

Ma poi c'era la vita, ciò ch'è vero, eterno... come dire... Azorin e Mirò s'intendevano, e infine avevano coniato una parola che comprendeva tutte quelle cose, quelle speciali emozioni: "sub-liminare", "realtà sub-liminare".

Cos'era il sub-limine, e quali cose erano sub-liminari, e quali no? Bisogna subito dire che il sub-limine era l'eccezione, e il non sub-limine la regola; che tutte le cose potevano in un certo momento essere sub-liminari ma che era più il tempo in cui non lo erano, e che Azorin e Mirò soffrivano proprio di questo, della normale non sub-liminarietà delle cose, e che perciò attendevano i rari istanti in cui il tessuto opaco delle cose si rompeva, e dal suo grigiore compatto scaturiva bello, puro, inimitabile il sub-limine.⁵⁹

In una narrativa "epifanica", come sottolinea giustamente Turchetta, sono "gli eventi minimi e gli oggetti della quotidianità a imporsi e a imporre, con la

a *Young Man* è stata per Cassola un evento fondamentale, l'acquisizione decisiva per riuscire a collegare la propria originaria percezione del mondo con un'esperienza letteraria straordinariamente prestigiosa", in GIANNI TURCHETTA, *Dall'"epifania" al "film dell'impossibile": il giovane Cassola e il giovane Joyce*, cit., p. 859.

⁵⁸ Intervista a CARLO CASSOLA, in RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 2.

⁵⁹ MANLIO CANCOGNI, *Azorin e Mirò*, Fazi, Roma, 1996, p. 19. Il volume del 1996 è corredato da un'Introduzione di Sandro Veronesi, *Una giornata con Manlio Cancogni*, e da una Postfazione del curatore, Simone Caltabellotta, *L'età subliminare. "Azorin e Mirò" e la narrativa di Manlio Cancogni*. Il romanzo breve, uscito nel 1948 su "Botteghe Oscure" (poi riproposto da Rizzoli, Milano, 1968), racconta, attraverso il legame tra due scrittori spagnoli, l'amicizia di Cancogni con Cassola e la loro comune *Bildung* letteraria.

propria elementarità e nudità, una verità assoluta, senza aggettivi: la verità dell'essere, la *quidditas* di se stessi e dunque del cosmo”.⁶⁰ E la verità del mondo, manifestata dall'arte, altra non è che il suo dinamismo, il suo continuo e inarrestabile cambiamento. Proprio su questo punto fondamentale, Cancogni è assolutamente esplicito:

“Gli uomini”, diceva Azorin, “generalmente vedono le cose sempre nel presente. Nel presente le cose ci stanno davanti come una ripetizione inutile. [...]”

Il sub-limine dava loro la sensazione, per un attimo, del tempo che scorre, per cui ogni istante e ogni cosa non si ripete più ed è in una certa maniera eterna proprio per la sua provvisorietà [...].⁶¹

Paradossalmente, l'unica realtà davvero eterna e immutabile è la precarietà di ogni cosa. Cogliamo, così, anche il valore apertamente denotativo, immediatamente significante, del termine “impossibile”: raccontare la vita vuol dire, sostanzialmente, raccontare l'impossibilità della felicità.

⁶⁰ GIANNI TURCHETTA, *Dall'“epifania” al “film dell'impossibile”: il giovane Cassola e il giovane Joyce*, cit., p. 868. Cassola, all'interno di *Romanzo*, scrive: “Che nel romanzo moderno il romanzesco sia superfluo, è dimostrato dalla sua seconda caratteristica: cioè dal suo volgersi a preferenza verso le persone comuni e i casi ordinari della vita. Il romanzo moderno ha scoperto il valore del quotidiano. Dei fatti minimi dell'esistenza quotidiana sono piene le narrazioni di Tolstoj, di Cechov, di Flaubert, di Verga, di Lawrence, di Joyce. Sono piene anche le narrazioni di Hardy. [...] Il quotidiano non è affatto il banale e l'insignificante. [...] Ogni nostra giornata è ben più ricca dei fatti minuti, delle azioni abitudinarie di cui si compone. Perché ciascuno di noi ha dietro di sé la propria vita, e qualcosa o molto o addirittura tutto della nostra vita affiora sempre nel corso delle nostre giornate. Nella vita come nei libri, la poesia è fatta di questi affioramenti”, in CARLO CASSOLA, *Romanzo*, in MARIO LUZI – CARLO CASSOLA, *Poesia e Romanzo*, Rizzoli, Milano, 1973, pp. 99-100. In questo volume Luzi ha scritto la parte dedicata alla *Poesia* e Cassola quella dedicata al *Romanzo*. Anche Cancogni, in *Azorin e Mirò*, precisa che “il sub-limine poteva essere dovunque, ma con quasi assoluta certezza si trovava nei luoghi più comuni”, in MANLIO CANCOGNI, *Azorin e Mirò*, cit., p. 22. È d'obbligo, infine, fare riferimento allo splendido ultimo saggio di *Mimesis*, in cui Auerbach, prendendo spunto dall'analisi di un brano di *To the Lighthouse*, osserva come, nelle opere della Woolf, di Proust e di Joyce, avvenga un decisivo “spostamento del centro di gravità”, che “esprime quasi uno spostamento di fiducia: si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino, come se da essi non possa scaturire nulla di decisivo per l'oggetto; si ha fiducia invece che un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini”, in ERICH AUERBACH, *Il calzerotto marrone*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi, Torino, 1956, 2000, vol. II, p. 332.

⁶¹ MANLIO CANCOGNI, *Azorin e Mirò*, cit., p. 22.

Se qualche bagliore di gioia è sufficiente a riempire di senso una vita, è altrettanto chiaro che la dialettica esistenza-vita non conosce nella visione del mondo dell'autore, e similmente nel suo universo finzionale, sintesi pacificata: l'incontro-scontro tra l'impeto entusiasta dell'io e la realtà non porta certo ad una riaffermazione potenziata del sentimento esistenziale. Infatti, accogliere la vita, darne rappresentazione, significa, per Cassola, affrontare due fondamentali verità. Innanzitutto, la provvisorietà di ogni gioiosa realizzazione: la felicità è raggiungibile solo per istanti brevi e fugaci, mentre a prevalere è la tensione irrequieta del soggetto, che nasce da un desiderio irrimediabile e assieme insoddisfacibile, perché "la vita non mantiene le promesse di felicità".⁶² Abbracciare l'autenticità vitale significa, poi, immergersi nel tempo che scorre: lo scrittore è costretto a rinunciare al sogno infantile di un'esistenza immobile, per prendere dolorosamente atto che "è così, il tempo incalza e non ci lascia requie. È come una strada in discesa".⁶³ Il corso esistenziale, per Cassola, è profondamente segnato dalla misura imperfetta del tempo umano, un tempo necessariamente finito e irreversibile, che assimila la vita a una "specie di piano inclinato".⁶⁴

Eppure, scorrendo rapidamente le dichiarazioni di poetica rese dall'autore, non facciamo che imbatterci nella concorde esibizione di un ottimismo incrollabile e, francamente, un po' sospetto. A riprova, ecco alcuni esempi. I primi due sono tratti da *Romanzo*, un'opera del 1973 cui Cassola affida le proprie puntualizzazioni teoriche intorno alla "moderna epopea borghese":

La poesia nasce dall'adesione alla vita e si risolve sempre in un atto d'amore per la vita. Il poeta potrà essere in polemica con tutto, con l'oppressione politica, con l'ingiustizia sociale, con l'ineguaglianza razziale, coi tabù sessuali: non può essere in polemica con la vita! "Scopo dell'arte" scriveva Tolstoj "non è quello di risolvere i

⁶² VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 313.

⁶³ CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 120.

⁶⁴ Ivi.

problemi, ma di costringere la gente ad amare la vita... [...] Un secolo dopo, Pasternak ha ribadito: “L’arte, anche l’arte tragica, è sempre il racconto della felicità di esistere”.

Del resto, il criterio per giudicare un’opera letteraria è molto semplice [...]. Se leggendola, se dopo aver finito la lettura, sentiamo un accrescimento del tono vitale; se ci sentiamo più attaccati alla vita: allora vuol dire che in quell’opera c’era la vita, c’era cioè la poesia. Se al contrario una lettura ci lascia diminuiti, depressi, svuotati, nauseati, allora vuol dire che la poesia non c’era, che la vita non c’era.⁶⁵

Per lo scrittore che ha rotto col naturalismo, la realtà, ridotta a semplice esistenza, viene accettata com’è. Non è suscettibile di giudizi di valore, essendo essa stessa un valore, anzi, il valore massimo. Allo scrittore non resta che affinare lo strumento della percezione per riuscire a darci un po’ dell’emozione che gli dà il fatto di essere al mondo.⁶⁶

Da Fogli di diario:

Io andavo in cerca di una letteratura che rivelasse la bellezza della vita, che rappresentasse questa bellezza [...].⁶⁷

“Personaggi [...] pienamente liberi e felici”⁶⁸ inscenano il racconto della “bellezza della vita”, della “felicità di esistere”: per il Cassola ormai maturo degli scritti d’indole saggistico-meditativa, questa è, in estrema sintesi, l’essenza specifica della sua operazione narrativa.

In verità, più cresce nello scrittore l’inquietudine di fronte a un mondo sentito come ingiusto e sempre disperatamente inferiore alle aspettative umane, più cresce, quindi, quel pessimismo distruttivo che minaccia la sua idea di letteratura, più egli affannosamente distorce la realtà della sua opera, per conformarla all’ideale di una poesia che assolva un indispensabile “compito biologico”:

⁶⁵ CARLO CASSOLA, *Romanzo*, cit., pp. 64-65.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁶⁷ CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 54.

⁶⁸ Testo del risvolto di copertina della prima edizione de *La visita*, Einaudi (“Supercoralli”), Torino, 1962. Il risvolto, non firmato, è di Carlo Cassola.

Il compito della poesia è di darci il senso della vita. Se si vuole, il suo è un compito biologico: promuovere l'attaccamento alla vita.⁶⁹

Se l'“attaccamento alla vita” non può derivare da un'osservazione diretta e spassionata della realtà, dovrà, allora, essere incoraggiato dalla letteratura. Proprio da quest'amara constatazione traggono origine le tarde riflessioni dello scrittore, poco sopra ricordate. In esse, Cassola guarda alla propria narrativa con occhi intenzionalmente miopi: egli ne contempla un unico e solo aspetto, che viene così assolutizzato e dunque mistificato, perché tratto fuori, artificialmente isolato, dal contesto in cui è dialogicamente inserito. In buona sostanza, le molteplici esternazioni dell'autore non aiutano affatto a chiarire la sua produzione artistica, anzi contribuiscono a farne equivocare il senso.

Proviamo, allora, a ricondurre i frammenti, i lacerti testuali – in realtà, non così numerosi – che trasmettono l'emozione di essere al mondo e l'entusiasmo verso la vita, all'impianto complessivo delle opere che li accolgono. Eccone qualche campione; il primo è tratto dal racconto *Tempi memorabili*:

Fausto guardò le canne, ma poi le sue pupille si sollevarono per guardare lontano, verso l'orizzonte e il cielo. Come poteva Clara annoiarsi? Come poteva aver desiderio di luoghi diversi da quelli? Il suo sguardo tornò ancora verso di lei: aveva un vestito molto semplice, indicibilmente grazioso.

Poi gli altri ricomparvero e passarono oltre, portandosi via Clara. Allora Fausto si distese più comodamente. La sua felicità era immensa: vicino le felci e i mirtilli erano nell'ombra, ma lontano un sole rosato, quasi rosso, illuminava i paesi e i campi. Il cielo era limpidissimo. [...]

Qual'era la causa di quella commozione? Forse la scappata nel bosco? O il colloquio con Clara?⁷⁰

⁶⁹ CARLO CASSOLA, *Romanzo*, cit., p. 62.

⁷⁰ CARLO CASSOLA, *Tempi memorabili*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 26. La prima pubblicazione del raccontino risale al 1940 in *Tempi memorabili, I due amici, Paura e tristezza*, “Letteratura”, IV, 3, luglio-settembre 1940, pp. 35-44. I primi due entrano poi in *La visita* (1942), il terzo in *Alla periferia*.

Da *Le amiche*:

Rimasta sola Anna si sedette, col sole alle spalle. Davanti ai suoi occhi si stendeva un vasto panorama. Si stava così bene lassù, lasciando che lo sguardo vagasse a caso sui boschi e le campagne soleggiate. [...]

Poco prima, guardando l'ampia distesa d'aria, s'era sentita trafiggere dalla felicità. [...] Ora sentiva di nuovo come tante trafitture, più leggere, ma continue, che non sarebbero smesse mai. [...]

L'aria era raffrescata, ma la luce del sole era divenuta più calda sui dorsi boscosi e sui tratti di campagna coltivata. Anna assaporò il silenzio che regnava intorno. Com'era bello! Come si stava bene! Non era possibile essere più felici di così. E quella felicità – così le pareva – sarebbe durata sempre, qualunque cosa fosse accaduta.⁷¹

Da *Ferrovia locale*:

Più tardi scese in giardino. Arrivò in fondo, e restò attaccata alle sbarre del cancelletto. L'aria era limpida: al di là delle colline del Valdarno si vedeva il profilo degli Appennini. Con che orgoglio aveva mostrato quella magnifica vista a Luigi, la prima volta che era venuto!

I ricordi la trasportavano più lontano, al tempo in cui non era ancora fidanzata. Allora si rifugiava in giardino a leggere.

La mamma brontolava quando le vedeva in mano un romanzo. [...]

La mamma aveva anche paura che si montasse la testa. Adriana sorrise: le conosceva, le ragazze che si esaltano leggendo i romanzi. Ma non era mai stata di quelle. Non aveva mai corso dietro a una felicità immaginaria: l'aveva sempre trovata nelle cose che sono a portata di mano.

Bastava così poco a essere felice. Bastava una bella giornata. E prima di venir via lanciò un ultimo sguardo al profilo dei monti sospeso sopra la nebbia luminosa.⁷²

In tutti questi casi ci troviamo di fronte ad un tipo peculiare di felicità, assai labile, in quanto legata alla speranza, alla prospettiva di un bene, che s'immagina prossimo a venire. Il tema si sostanzia nel punto di vista percettivo dei personaggi: significativamente, essi volgono lo sguardo lontano, al di là della limitatezza presente, verso ipotetiche gioie future. Fausto, protagonista di

⁷¹ CARLO CASSOLA, *Le amiche*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 74-76. *Le amiche* compare, la prima volta, su "Botteghe Oscure", [II], III, [gennaio-giugno] 1949, in coppia con *La moglie del mercante*. Il racconto lungo entra, poi, nella silloge *Il taglio del bosco*, Fabbri, Milano, 1953.

⁷² CARLO CASSOLA, *Ferrovia locale*, Einaudi ("Nuovi Coralli"), Torino, 1982, pp. 98-99. Prima edizione: Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1968.

Tempi memorabili, Anna, eroina de *Le amiche*, e Adriana, una delle tante figure femminili che popolano l'universo corale di *Ferrovia locale*, da un lato, osservano la realtà con gli occhi fiduciosamente estasiati dell'attesa; dall'altro, essi trovano una conferma delle loro speranze nella cristallina bellezza del mondo che li circonda. Fausto, non più bambino e non ancora giovanotto, Anna, nel pieno fervore espansivo dell'adolescenza, e Adriana, che confida, complice la futura maternità,⁷³ di dare una svolta alla sua vita, sono nella stessa condizione esistenziale dell'io narrante de *Il mio quartiere*: la loro felicità attuale si fonda su un'implicita previsione, o scommessa, riguardante il tempo del futuro. Questi personaggi, insomma, sono ancora alle "prime pagine": per tutti loro, lo scontro con la realtà, con il mondo, deve ancora avvenire.

C'è poi una felicità, o meglio, una calma serenità, che raggiunge i protagonisti cassoliani, non appena questi ultimi s'immergono nella ciclicità naturale o quotidiana. In perfetta antitesi con la spensieratezza accesa e vitale dei casi precedenti, la placida quiete, che nasce dall'abbandono smemorato, dalla fusione col ritmo ripetitivo dei giorni e dell'avvicinarsi delle stagioni, subentra dopo l'urto con il mondo. Lo scrittore ricorre frequentemente a immagini della natura e della quotidianità ordinaria, per sottolineare, in una sorta di controcanto lenitivo, la loro permanenza al di là della mutevolezza degli uomini, e per indicare la loro possibile funzione di sorgente di pace interiore. Sono scenari confortanti, rassicuranti abitudini, che i personaggi, e con loro l'autore, cercano come parziale consolazione all'evidenza del fluire di tutte le cose, alla scoperta del carattere inevitabilmente effimero dei sentimenti e dei rapporti umani.

Da Rosa Gagliardi:

⁷³ Cfr., poco più avanti nel romanzo, i pensieri della donna: "Come madre si sarebbe guadagnata quella considerazione a cui credeva di aver già diritto come moglie", *Ibidem*, p. 101.

“Il tempo passa” continuò Rosa. [...] “È passato il tempo in cui la gente poteva mormorare sul mio conto. Ormai quello che è stato è stato. Sono vecchia” aggiunse sorridendo.

“Non lo dica” fece Emilio “o toccherà dirlo anche a me.”

“Che c’entrate voi?”

“Non siamo dello stesso millesimo?”

“Ma per voi uomini è diverso” rispose Rosa. “L’uomo invecchia dieci anni più tardi almeno. Lo vedo con la mia sorella e il mio cognato: lui ha tre anni di più e sembra sempre un giovanotto, se lo vedeste! E lei, invece... Anche per lei è andata” aggiunse tristemente. [...]

“Ora scusatemi, ma ho ancora da finire le faccende” disse Rosa.

Emilio si alzò per andarsene.

“State, state pure” si affrettò a dirgli Rosa.

Salì in camera. Attraverso la finestra spalancata il sole inondava il letto disfatto. Il riquadro della finestra era intensamente pervaso di luce. Quando Rosa andò a sbattere il tappeto, si sentì investire da un’ondata di calore e di profumo. “Che bella giornata!” mormorò. Nel giardino i meli, i peschi, i mandorli erano in fiore e i tralci delle viti erano tornati a coprirsi di foglie.⁷⁴

Da *Un cuore arido*:

Dall’alto delle dune [Anna] stette un po’ a guardare la distesa liscia e calma, attraversata dal riflesso del sole; poi scese per la china e quando fu a pochi passi dalla riva si buttò in ginocchio. [...] Si voltò a guardare la propria ombra, lunga dietro le spalle. Poi seguì la balza frastagliata del tombolo; e il profilo nitido dei monti. I suoi occhi tornarono a posarsi vicino, sulle conchiglie disposte in una fila sinuosa, come un vezzo interminabile; su un tronco d’albero mezzo sepolto nella rena; su una pomicce rossa, su una scheggia di mattone che chissà perché si trovava lì. [...] Poi smise di guardarsi intorno. Si riposava gli occhi nella immensa distesa liquida, e si lasciava riempire l’anima da quel rumore sempre uguale, e che pure non stanca mai.⁷⁵

Spesso questo motivo dell’annullamento nel flusso naturale e quotidiano compare in sede di epilogo illusoriamente pacificato. Consideriamo, ad esempio, l’*explicit* della prima parte del “raccontino” *Il cacciatore*: il centro della narrazione è occupato dal dolore di Nelly, una giovane ragazza che soffre, non per

⁷⁴ CARLO CASSOLA, *Rosa Gagliardi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 634. *Rosa Gagliardi*, scritto nel 1946, esce dieci anni dopo su “Botteghe Oscure”, [IX], XVIII, [luglio-dicembre] 1956, pp. 420-450. Il racconto compare, poi, in *Il soldato*, Feltrinelli (“Biblioteca di letteratura. I contemporanei”), Milano, 1958 e, l’anno seguente, entra nella raccolta *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, Einaudi (“Supercoralli”), Torino, 1959.

⁷⁵ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1041-1042. Prima edizione: Einaudi (“Supercoralli”), Torino, 1961.

l'onore perduto, ma per essere stata abbandonata dall'uomo sinceramente amato. Così termina la prima sezione del racconto:

Fu l'ultima volta che vide Alfredo. Continuò a vivere con la mamma anche dopo la nascita del bambino: i contadini la chiamavano signora invece di signorina: tranne questo, niente era cambiato.

Il pomeriggio le due donne lavoravano ancora dietro la finestra che dava sulla strada. I passanti erano rari... tutto era pace e serenità. L'ombra della casa si allungava sempre più scalando il muro del cortile: il sole si allontanava stringendosi verso le ondulazioni lontane, fino al terso orizzonte: e là là... quei paesi lontani erano una visione inesprimibile, inaccessibile per le due povere vite umane.⁷⁶

Guai, però, a voler scorgere in queste chiuse il “sugo” degli apologhi narrativi, come, del resto, hanno fatto numerosi recensori dell'opera cassoliana, in parte fuorviati dalle dichiarazioni dello stesso scrittore, in parte, invece, indotti da un'incompatibilità ideologica di fondo a semplificarlo e fraintenderlo. Un esempio su tutti è rappresentato dalle osservazioni che concludono la monografia di Macchioni Jodi:

Ancora una volta Cassola ci propone il contatto con la natura (poco importa che sia un traguardo come in *Un cuore arido* o un punto di partenza come nel *Cacciatore*) come l'unico possibile e valido, assunto a simbolo del suo polemico rifiuto dei problemi. [...] Ancora una volta recupera i “buoni sentimenti”, la trepida semplicità dei cuori semplici, cerca rifugio nella provincia, dove crede di poter trovare un'immagine della realtà abbastanza aderente ai suoi ideali [...]. Cassola vuole, insomma, imporre una visione ottimistica che non ha riscontro nella realtà e che equi-

⁷⁶ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 38. Il racconto compare la prima volta in *Tre racconti. La visita, Il soldato, Il cacciatore*, “Letteratura”, III, 4, ottobre-dicembre 1939, pp. 42-49. Esso entra successivamente nelle raccolte: *La visita*, Parenti, Firenze, 1942; *Il taglio del bosco. Venticinque racconti*, Nistri-Lischi (“Il Castelletto. Collana di romanzi italiani”), Pisa, 1955; *La visita*, Torino, Einaudi, 1962. Il procedimento sopra rilevato risulta ulteriormente accentuato nelle successive edizioni dell'opera (la citazione riproduce il testo de *Il cacciatore*, in *La visita*, Parenti, Firenze, 1942.). Si cfr., ad esempio, l'ultima versione del racconto, quale appare all'interno de *La visita*, Rizzoli, Milano, 1989, che si chiude su una notazione di domesticità consueta: “Fu l'ultima volta che vide Alfredo. Continuò a vivere con la mamma anche dopo la nascita del bambino: i contadini la chiamavano signora invece di signorina: tranne questo, niente era cambiato. Il pomeriggio le due donne lavoravano ancora dietro la finestra che dava sulla strada. I passanti erano rari... tutto era pace e serenità. L'ombra della casa si allungava sempre più scalando il muro di fronte. Cadeva la sera, dovevano pensare a preparar cena”, p. 39.

vale a una rinuncia a indagarla con strumenti adeguati. Per questa via egli approda all'idillio [...].⁷⁷

La sostanza delle parabole cassoliane non sta certo nelle misere consolazioni con cui i personaggi cercano di risarcirsi dopo lo scontro con il mondo: a campeggiare è lo smarrimento inquieto di questi antieroi della vita quotidiana e sentimentale, sempre delusi nel loro bisogno di comunione affettiva e fraterna.

In verità, queste chiuse rassicuranti sono solo uno dei molteplici espedienti retorico-stilistici e strutturali messi in campo dallo scrittore per attutire, senza per questo invalidare, la durezza dei colpi inferti dalla vita. Nella stessa direzione si muove anche la scelta autoriale di proiettare le immagini di un universo essenzialmente rassegnato, privo di accensioni agonistiche, in cui “la maggior parte della gente accetti la vita come viene e il mondo com'è”.⁷⁸ Fra questi “accorgimenti” vanno poi annoverate le diverse tecniche attraverso le quali Cassola elude sistematicamente sia lo scorrere irreversibile del tempo, che i cambiamenti da esso inevitabilmente portati. Infine, ultima, ma non meno decisiva, opzione cassoliana è quella di un'estetica del pudore, fondata su una scrittura “estremamente esile e scolorita”:⁷⁹ nelle pagine dello scrittore prende corpo una narrazione puramente constattativa, sostenuta dall'impersonalismo controllato di un io narrante, che lavora assiduamente sul “filtraggio delle emozioni”,⁸⁰ sul contenimento del melodrammatico e del patetico, ricorrendo diffusamente agli strumenti dell'*understatement* e dell'ellissi. L'insieme di queste tecniche serve a Cassola per ricreare, sulla pagina scritta, quei meccanismi di autodifesa, largamente inconsapevoli, che ciascuno di noi mette in atto mentre esiste. Essi sono necessari, nella vita così

⁷⁷ RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 112. Si considerino anche le osservazioni di Ferretti che parla, per Cassola e Bassani, di una “ritornante tentazione di fuggire da un mondo incomprensibile, da una realtà chiassosa e perturbatrice, per riparare in un mondo di rapporti privilegiati e gelosi di sé, nel regno dell'idillio antiproblematico e consolatorio”, in GIAN CARLO FERRETTI, *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, Editori Riuniti, Roma 1976² (1964¹), p. 153.

⁷⁸ CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 110.

⁷⁹ CARLO CASSOLA, *Ornitologia*, in *Alla periferia*, cit., p. 130.

⁸⁰ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 344.

come in una letteratura che parafrasa la vita,⁸¹ per arginare il turbamento suscitato dal divario tra desideri, speranze, bisogni dell'uomo e reali possibilità di soddisfacimento. Anche se, va detto, proprio perché contenuto questo turbamento dà tutta la misura della sua intensità.

⁸¹ Cfr. CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 119: "La letteratura è una parafrasi della vita. E la vita è lì, pronta a farsi parafrasare".

2.3. LA SCOPERTA DI FAUSTO

Nonostante il diffuso impiego, a diversi livelli del testo, di strategie retoriche di dissimulazione e attenuazione, passando in rassegna le macrostrutture narrative e i sistemi attanziali congeniati da Cassola non si fatica a giungere a una sola, amarissima, conclusione: come ha rilevato Spinazzola, “la comunità umana è solo un incontro di solitudini inquiete. Stare insieme è un destino che non dà appagamento”.⁸² Questo aspetto della narrativa cassoliana, che è stato per lo più eluso dalla critica sociologica e ideologica degli anni Sessanta, viene invece recuperato nei contributi dell’ultimo periodo. Così Cadioli, seguendo la traccia ermeneutica segnata dal fondamentale saggio di Spinazzola, osserva che i primi racconti di Cassola (ma la riflessione si può, anzi si deve, estendere all’intera produzione dello scrittore) mettono in scena l’“impossibilità [...] di intrecciare un rapporto interpersonale: tra persone di sesso diverso, tra persone di età diversa, tra persone tout-court”.⁸³ E se sul piano della quotidianità individuale non si dà la possibilità di affrancarsi da questa condizione di desolazione e sofferenza, tale opportunità è ugualmente negata nella dimensione della Storia collettiva: i riferimenti potrebbero essere molteplici, ma basti qui ricordare i casi esemplari di *Baba*, *Fausto e Anna* e *La ragazza di Bube*.

La decisione di rappresentare la “vita che è moto”,⁸⁴ decisione rivendicata da Cassola sin dal soggetto programmatico del ‘42, costringe dunque lo scrittore a testimoniare una condizione esistenziale singolarmente angosciosa. Tuttavia, è proprio questa penosa constatazione che porta Cassola a scorgere nel *medium* letterario un nuovo valore, a riconoscergli un’efficacia ben maggiore di quella

⁸² VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 313.

⁸³ ALBERTO CADIOLI, *Le figure sull’arazzo: come rappresentare la vita*, cit., p. 92.

⁸⁴ CARLO CASSOLA, *Il film dell’impossibile*, in *La visita* (1962), cit., p. 8.

di inverare fuggevoli fantasie, fissandole sulla pagina scritta. La letteratura, infatti, svolge un compito antropologicamente irrinunciabile, in quanto rappresenta il riscatto, l'unico possibile, dalla solitudine connaturata alla condizione umana. Tale intuizione campeggia nell'*explicit* di *Scoperta di Joyce*,⁸⁵ racconto autobiografico collocato da Cassola a suggello de *La visita* 1962, in posizione strutturalmente rilevante, nonché speculare rispetto al *Film dell'impossibile* che l'aveva inaugurata. Non si può mancare di notare, a questo punto, il sapiente assetto macrostrutturale della silloge einaudiana. Quando, nel 1962, si trova a dover approntare il volume che raccoglie il meglio della sua vecchia produzione, Cassola sceglie di collocare nella *pointe* dell'antologia le prose di *Alla periferia*, significando con ciò la struggente persistenza dell'ideale infantile di un'esistenza immobile e di una scrittura "illeggibile". Ma, d'altra parte, Cassola fa in modo che questo ideale risulti strategicamente incorniciato e superato, oltre che dai racconti propriamente narrativi de *La visita* e de *La moglie del mercante* (I e III sezione del volume), anche dai due testi che egli pone all'inizio e alla fine della raccolta: infatti, sono *Il film dell'impossibile* e *Scoperta di Joyce* a restituirci l'essenza dell'universo poetico dello scrittore e, insieme, il valore della sua proposta narrativa.

⁸⁵ *Scoperta di Joyce* risale, con ogni probabilità, alla seconda metà degli anni Quaranta: cfr. la nota, siglata C.C., preposta al volume del '62: "*La moglie del mercante* è stato scritto nel '42; *I bei tempi sono finiti* e *Clerici* sono stati scritti nel '43; i dodici racconti che seguono, nel '45; gli ultimi sei [tra cui figura *Scoperta di Joyce*], alcuni anni dopo", in CARLO CASSOLA, *La visita* (1962), cit., p. 6. *Scoperta di Joyce* viene comunque pubblicato la prima volta all'interno della raccolta einaudiana del 1962. È stato ALBERTO CADIOLI, nel suo saggio *Le figure sull'arazzo: come rappresentare la vita*, a richiamare per primo l'attenzione sull'importanza strategica dell'*explicit* di *Scoperta di Joyce*: "Fausto – che non si sente meno solo fantasticando sulla sua vita futura dopo il matrimonio con Anna, – prova invece entusiasmo e solidarietà quando scopre i racconti di Joyce [...] paradossalmente solo nella pagina scritta l'uomo ritrova se stesso e il suo essere simile agli altri. La pagina scritta è davvero come l'arazzo del racconto *La visita*: se su quello possono essere messe in movimento le figure disegnate, sulla pagina scritta vengono invece fissate le figure della vita, per permettere a tutti di sentirle vicine"; p. 94. L'intuizione di Cadioli richiede di essere approfondita e ulteriormente specificata. L'*explicit* di *Scoperta di Joyce* si rivela, infatti, di capitale importanza per comprendere il cammino intrapreso da Cassola, per cogliere le motivazioni sottese all'evoluzione della sua prassi narrativa. Questo è ciò che mi propongo di fare nel presente paragrafo del mio lavoro.

Vediamo, dunque, come si conclude la breve novella autobiografica, nella quale predomina il punto di vista del giovane Fausto, tutto preso dal pensiero della sua “futura attività di scrittore”:⁸⁶

Un giorno capitò in un quartiere nuovo passato Ponte Milvio. [...] Fausto si fermò perché era ormai il crepuscolo. [...] Frugava con lo sguardo nell’aria di cenere, tra i fumi che si levavano dalle baracche e la nebbiolina che saliva dal fiume. Ma in quale libro aveva già trovato la descrizione di un ammasso di casupole al crepuscolo?

A un tratto ricordò che era in uno dei racconti di *Gente di Dublino*. Lo scrittore paragonava le casupole al crepuscolo a un gruppo di vagabondi che stessero per alzarsi, scuotersi la polvere di dosso e riprendere il cammino. Fausto ricordò che Joyce sembrava prediligere anche lui i paesaggi di periferia e l’ora del crepuscolo. Colpito da questa scoperta, si sentì pronto per il ritorno.

Arrivò a casa che mancava sempre più di un’ora alla cena. Si chiuse in camera e riprese il libro che aveva letto un mese prima senza che gli facesse nessuna particolare impressione. Dapprima lo sfogliò per ricercare quel passo in cui alcune casupole erano paragonate a un gruppo di straccioni. E rimase un po’ deluso, perché non rendeva l’impressione che aveva provato poco prima, davanti all’ammasso di baracche tra i fumi del crepuscolo. Poi rilesse il secondo racconto, intitolato *Un incontro*. Parlava di una scappata di due ragazzi che invece di andare a scuola vagabondano per la città. E anche qui trovò l’eco di un’impressione che gli pareva di aver già provato, l’impressione che danno certe mattine limpide e luminose, quando i rumori della città e l’affacciarsi della gente mettono addosso una piacevole eccitazione, e si sente il desiderio di fare, di muoversi, di partire in cerca di avventure... Quella sera Fausto a cena era irrequieto, tanto che la madre gli domandò cos’aveva. Egli non rispose, ma sapeva bene quello che aveva: aveva l’impressione di non essere più solo, perché c’era già stato qualcuno che aveva provato i suoi stessi sentimenti ed era stato anzi capace di esprimerli.⁸⁷

La scoperta di Fausto, che è poi ovviamente quella di Cassola, riguarda la capacità, propria di un certo tipo di espressione letteraria, di illuminare ed esaltare l’individualità singolare dell’artista e, insieme, di riflettere e restituire un patrimonio affettivo ed esperienziale comune. In *Gente di Dublino*, rivendicazione della soggettività e rappresentazione delle costanti antropologiche della vicenda umana coesistono in esemplare equilibrio.

⁸⁶ CARLO CASSOLA, *Scoperta di Joyce*, in *La visita* (1962), cit., p. 192.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 196-197.

Nelle pagine dell'amatissimo Joyce, l'*alter ego* cassoliano trova, innanzitutto, l'unicità irripetibile di ciascun essere umano. Un'affine predilezione cronospaziale non cancella la distanza tra sensibilità innegabilmente particolari. Se, per Joyce, delle povere casupole al crepuscolo – attraverso il paragone antropomorfizzante con dei vagabondi dai logori pastrani ricoperti di polvere – divengono immagine della condizione di paralisi, di stagnante immobilità in cui gli abitanti di una Dublino chiusa, rachitica e soffocante, trascinano le loro esistenze,⁸⁸ così non è per Fausto. Gli ultimi istanti del giorno, in uno scenario periferico, attraggono similmente il narratore irlandese e l'aspirante scrittore romano ma differente è, poi, l'"impressione" avutane; diverso il contenuto mentale che ciascuno di essi associa alla visione. Nei passi descrittivi dell'opera letteraria sembrano, dunque, riversarsi e condensarsi, trovando il necessario risalto, i motivi particolari dell'autore, la sua personale riserva di immagini e di vissuto. Questa componente imprescindibile del testo, che valorizza l'individuo nella sua unicità insopprimibile, non può, tuttavia, essere la sola. Se il *medium* letterario restituisse esclusivamente l'immagine di una diversità e di un'alterità impenetrabili, frustrando, una volta di più, l'umano bisogno di condivisione, allora la percezione della nostra solitudine sarebbe totale e irrimediabile. Si consideri in proposito il seguente passaggio, tratto dalle pagine più tarde di *Romanzo*, dove il concetto è assai più pianamente espresso:

Dice Montale: "Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale... Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile."

In un'opera di fantasia, deve vibrare la nota personale: la sola che possa farci sentire la presenza della vita. Ma si tratta pur sempre della vita di un altro. Potremo

⁸⁸ Cfr. *Una piccola nube*, in JAMES JOYCE, *Gente di Dublino*, traduzione e cura di Daniele Benati, Feltrinelli ("Universale Economica"), Milano, 2009¹², p. 65: "Il piccolo Chandler affrettò il passo. [...] Non aveva dubbi: per avere successo nella vita, bisognava andarsene. Non si poteva far nulla a Dublino. Mentre attraversava il Grattan Bridge volse uno sguardo alle sponde più basse del fiume e provò un senso di pena per le povere case dalle facciate striminzite. Gli parevano un branco di vagabondi ammassati lungo le banchine del fiume, coi loro vecchi pastrani coperti di polvere e di fuliggine, che osservassero un po' intontiti il tramonto sulla città, in attesa che venisse il primo freddo della notte per levarsi in piedi, scuotersi e rimettersi in cammino".

provare una profonda affinità con lui: qualcosa ci rimarrà per forza incomprensibile. Anche lo scrittore che sentiamo più vicino, ci diventa a un tratto estraneo. [...] Sono i momenti in cui avvertiamo la solitudine come una condanna.⁸⁹

Fausto – che rimane “un po’ deluso” dalla non coincidenza delle impressioni scatenate da un’analoga contemplazione estatica – prova al contrario entusiasmo e solidarietà quando ritrova, nella vicenda avventurosa di due ragazzi che marinano la scuola, sensazioni già avvertite; sensazioni che egli credeva incredibilmente proprie e scopre, invece, comuni. Nei racconti di Joyce, egli vede l’autorevole conferma di ciò che, da giovane scrittore inesperto, intuisce solo confusamente:

Tirò fuori il pacco di fogli e cominciai a scrivere. Non scriveva una novella, semplicemente si provava nella descrizione di un paesaggio di periferia. Riempì in fretta un mezzo foglio, poi non fu più capace di andare avanti. Rilesse quello che aveva scritto e rimase deluso. [...]

Ricercava alla periferia i motivi della sua ispirazione. E non che questi motivi mancassero, anzi! Tutto alla periferia gli pareva degno di nota: i grandi viali asfaltati; le zone incolte, tutte buche e monticelli, dove giocavano i ragazzi e correavano i binari dei décauville; gli orti che sopravvivevano tra le nuove costruzioni; le osterie protette da pergolati o da graticciate verdi. Soltanto descrivere tutto questo, non si sarebbe finito più. Ma egli sentiva che in ogni caso una descrizione sarebbe stata insufficiente. Bisognava ambientare alla periferia una vicenda, ma che specie di vicenda?⁹⁰

La descrizione di un paesaggio periferico, pur caro all’*alter ego* cassoliano perché pieno di quel “sottile fascino che emana da tutto ciò che si trova ai margini, che non ha una caratterizzazione precisa”,⁹¹ evidentemente non basta: occorre ambientarci una storia. Una narrazione, per quanto breve e fulminea, introduce un intreccio e, con esso, dei personaggi, vale a dire due elementi essenzialmente dinamici, attraverso i quali diventa possibile cantare “ciò che unisce l’uomo agli altri uomini”. E proprio di questo va in cerca il lettore Fau-

⁸⁹ CARLO CASSOLA, *Romanzo*, cit., p. 67.

⁹⁰ CARLO CASSOLA, *Scoperta di Joyce*, in *La visita* (1962), cit., pp. 195-196.

⁹¹ *Ibidem*, p. 194.

sto: il suo “esercizio” selettivo – volto a rinvenire nelle pagine della raccolta joyciana vicende elementari e *frames* esistenziali, entro cui riversare i contenuti particolari del proprio vissuto personale – mette in risalto la funzione consolatoria della letteratura. Essa diviene un serbatoio di esperienze comuni, al quale attingere per non sentirsi più soli. Nella dimensione della lettura, l’io può, dunque, sperimentare la felicità derivata da un’unione emotiva completa e durevole, quella felicità che la realtà sempre gli nega o gli regala solo per istanti brevi e fugaci. Se il ritrarsi entro i confini privilegiati del proprio mondo interiore, unica alternativa sempre disponibile all’io, assicura perlomeno il godimento esclusivo della propria identità, a risarcimento dei traumi patiti nella vita di relazione, tale alternativa ha, tuttavia, il carattere di un isolamento contro natura. La letteratura, invece, permette di instaurare un rapporto soddisfacente con l’altro da sé: attraverso il *medium* artistico, stare insieme è, finalmente, un destino che dà appagamento.

Ancora una riflessione. Le ultimissime righe di *Scoperta di Joyce*⁹² mettono in luce un altro fatto fondamentale: l’esuberanza inquieta di Fausto-lettore appare duplicata, o meglio, sopravanzata da quella di Fausto-futuro scrittore. Fausto-Cassola si accorge, infatti, che esiste una gioia più grande di quella provata dall’io leggente nello scoprirsi simile agli altri, ed è la felicità dello scrittore che, dell’“evento” letterario, è il principio propulsivo. Lo scrittore, portando a espressione l’unicità esemplare dei suoi sentimenti, offrendoli, affinché altri vi si possano riconoscere, avvia un dialogo mutuamente appagante. L’*élan* vitalistico di Cassola, inevitabilmente stremato dall’osservazione di una realtà mai capace di soddisfare i bisogni di comunione affettiva e fraterna propri dell’uomo, si sublima in un filantropismo letterario che, mentre

⁹² “Quella sera Fausto a cena era irrequieto, tanto che la madre gli domandò cos’aveva. Egli non rispose, ma sapeva bene quello che aveva: aveva l’impressione di non essere più solo, perché c’era già stato qualcuno che aveva provato i suoi stessi sentimenti ed era stato anzi capace di esprimerli”, *Ibidem*, p. 197.

libera l'autore dalla sua condizione di limitatezza angosciosa, ne rilancia gli impeti espansivi all'indirizzo dei lettori.

Il meccanismo virtuoso della comunicazione letteraria – e insieme il ruolo insostituibile dello scrittore che lo mette in moto e lo alimenta – fa' capolino anche dalle pagine di *Azorin e Mirò*:

L'indomani Mirò condusse Azorin a vedere il "suo quartiere". Strada facendo la conversazione cadde sullo sport. [...] Una folla di nomi sbocciò sulle loro labbra. [...]

Le prodezze dell'atleta le avevano entrambi dimenticate; il nome no; ma tutta la storia di Garigou era nel suo nome. I nomi contenevano più cose di qualunque biografia, fosse la più esatta e informata del mondo; i nomi facevano parte di "quelle cose segrete" di cui ciascuno di loro credeva d'essere il solo depositario. [...]

Dai nomi dello sport passarono a quelli geografici, di città, di fiumi, e allora entrambi credettero d'essere tornati ai tempi in cui s'incantavano per ore e ore sull'atlante, sulle relazioni di esploratori celebri. Era la prima volta che capitava loro di pronunciare ad alta voce quelle cose, e di metterne a parte un amico. A lungo errarono in quei paradisi.⁹³

Se le prime pagine del romanzo di Cancogni ci hanno mostrato l'orgoglioso isolamento in cui ciascuno dei due protagonisti trascorre l'esistenza, la parte conclusiva del primo capitolo mette in scena l'incontro appagante di queste due solitudini, che si scoprono prodigiosamente affini esprimendo "ad alta voce" quelle "cose segrete" nelle quali si sostanzia il loro specialissimo modo di sentire il mondo. In questo brano non c'è, o almeno non c'è solo, il racconto dell'inizio di un'incredibile amicizia. Il piano strettamente finzionale si allontana sullo sfondo, per lasciare le luci della ribalta narrativa al sovrasenso meta-letterario che, in *explicit* di capitolo, si fa davvero trasparente. Qui la scrittura si sostituisce alle parole pronunciate ad alta voce e l'amico si trasforma, più propriamente, in lettore:

Infine confessarono il loro segreto. Erano scrittori tutti e due. Mirò decise di condurre l'amico a casa sua e di leggergli qualche pagina.

⁹³ MANLIO CANCOGNI, *Azorin e Mirò*, cit., pp. 12-13.

Quella sera Azorin tornò a casa più tardi del solito. I genitori lo vedevano eccitato, che non s'accorgeva nemmeno di ciò che metteva in bocca, e la madre dovette raccomandargli di mangiare più lentamente. Mirò dimenticò persino di cenare. Non riusciva a star fermo, fumò una dietro l'altra tre sigarette, e i padroni di casa lo sentirono passeggiare a lungo nella stanza dove la luce restò accesa fino a tardi.⁹⁴

L'epilogo di *Cancogni* mostra, in modo più apertamente didascalico, la stessa situazione di *Scoperta di Joyce*. Infatti, la presenza di due personaggi distinti – in luogo del solo Fausto della versione cassoliana – a rivestire i ruoli dell'autore e del lettore consente alla voce narrante di palesare con maggior chiarezza ed efficacia, attraverso un montaggio alternato, gli effetti analogamente galvanizzanti che la comunicazione letteraria suscita in essi.

Prendendo spunto da due versi di una poesia di Hardy spesso richiamata dal nostro autore⁹⁵ – *When I came back from Lyonesse / with magic in my eyes...* – possiamo dire che, per Cassola, il “magico” non è solo negli occhi dello scrittore, quindi nella sua visione più acuta e profonda dell'esperienza vitale, in grado di cogliere le costanti intersoggettive della vicenda umana;⁹⁶ ma il “magico” è anche nella sua “penna”, cioè nella sua possibilità di comunicare e, ancora di più, nella sua capacità di rendere accessibile ad altri il contenuto di questa visione. Alla luce di quello che definirei, in modo un po' provocatorio, l'“impegno umanitario” di Cassola, divengono chiare, se non provviste di un'intima necessità, sia le scelte di poetica compiute dall'autore che l'evoluzione, riscontrabile a livello tecnico-formale, della sua opera.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁵ La poesia, composta da Hardy nel 1870, è *When I set out for Lyonesse*. Cassola la ricorda, ad esempio, all'interno di *Romanzo*, cit., p. 115 e nel saggio *Grandezza e solitudine di Thomas Hardy*, in CARLO CASSOLA, *Il romanzo moderno*, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1981, pp. 76-77 e p. 92. Il saggio in questione costituiva l'*Introduzione* a THOMAS HARDY, *Romanzi*, a cura di Carlo Cassola, Mondadori (“I Meridiani”), Milano, 1973, pp. XI-LXI.

⁹⁶ Cassola definisce il “magico negli occhi” in modo assai più ellittico e allusivo: “Il «magico negli occhi», cioè il senso poetico della vita”, in CARLO CASSOLA, *Il romanzo moderno*, cit., p. 92.

Tutta la produzione di Cassola appare impostata sui sentimenti antropologici sostanziali, sui fenomeni attinenti alla realtà di ciascun individuo. Per dirla con Vittorini, egli, scrivendo, fa riferimento a un grado massimo di realtà: quello che “porta gli scrittori a correggere o arricchire quello che si sa di fondamentale sull’uomo”.⁹⁷ Lo sguardo di Cassola mira, dunque, alla radice dell’esistente: nella varietà fenomenologica di un mondo multiforme e in continuo movimento, egli riconosce delle verità storiche, un originario umano, una sorta di assoluto naturale. Prima di proseguire, occorre, però, sgombrare il campo da un equivoco fondamentale. Il convincimento cassoliano che “le passioni elementari sono le stesse in ogni luogo, in ogni tempo e in ogni ambiente”⁹⁸ e, insieme, la sua volontà di rappresentare proprio queste ultime possono far pensare che l’opera dello scrittore – massime quella rientrante nel cosiddetto realismo subliminare – sia librata in un’aura di indeterminatezza irreali, che il quadro storico-politico entro cui le vicende s’inseriscono non abbia un suo peso. Non è affatto così. Le differenti forme che le invarianti antropologiche assumono nell’evoluzione storica, nei diversi luoghi e secondo gli ambienti sociali, sono, per Cassola, tutt’altro che irrilevanti; la sua sensibilità di scrittore gli suggerisce di preferire, tra queste forme, quelle che più gli sono vicine nel tempo⁹⁹ e quelle che più radicalmente riescono a mostrare le prime. Così,

⁹⁷ “Vi sono diversi gradi di realtà a cui ci si riferisce, scrivendo. Ve n’è uno massimo che porta gli scrittori a correggere o arricchire quello che si sa di fondamentale sull’uomo. Ve n’è uno minimo che porta soltanto ad afferrare i colori di un’epoca, di un anno, di una stagione. E ve n’è uno non massimo e non minimo che permette di cogliere tutto quanto dell’animo umano nasce e muore ad ogni variazione dei tempi. Rappresentare un tal grado di realtà significa fare la cronaca psicologica di un’epoca”, Testo del risvolto di copertina della prima edizione di *Fausto e Anna*, Einaudi (“I gettoni”), Torino, 1952. Il risvolto, non firmato, è di Elio Vittorini.

⁹⁸ CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 85.

⁹⁹ Per Cassola, la scrittura letteraria deve dar conto della realtà presente e viva: “Perché il romanzo [...] si rivolge a rappresentare il mondo contemporaneo? Tolstoj ebbe la tentazione di scrivere un romanzo ambientato al tempo della grande Caterina. Non ci si provò nemmeno perché, disse, non riusciva a vedere come gestivano le persone di quell’epoca. È vero che *Guerra e pace* è ambientato in un’epoca di poco posteriore: ma di cui erano arrivati a Tolstoj echi precisi, e che poté facilmente ricostruire. D’altronde pochi cambiamenti erano avvenuti nella sonnolenta Russia tra l’epoca napoleonica e quella in cui Tolstoj si trovò a vivere: egli poté quindi prestare ai suoi personaggi gesti, parole, pensieri, sentimenti, stati d’animo propri del suo tempo, cioè di qualche decennio dopo. [...] Uno scrittore può essere ispirato solo dal proprio tempo. Perché al proprio tempo è legato da mille fili. [...] Le for-

ad esempio, la scelta di un microcosmo narrativo gremito di popolani e piccoloborghesi di provincia, che si prodigano affannosamente per raggiungere gli obbiettivi più modesti, per ottenere le soddisfazioni più elementari, propone ancor più drammaticamente e icasticamente, nella sua sobria essenzialità, la verità della condizione umana, poiché anche le aspirazioni meno ambiziose vengono puntualmente disattese. Oppure, si consideri l'indiscussa prevalenza, nella copiosa produzione cassoliana, delle protagoniste femminili: dal momento che nella donna i condizionamenti sociali sono più forti, raccontando le loro storie, l'autore può far emergere con maggior chiarezza gli ostacoli che la collettività organizzata sempre frappone alla libera realizzazione dell'io. La denuncia delle barriere che il conformismo corrente eleva contro l'emancipazione femminile è un ingrediente non trascurabile della narrativa cassoliana, evidente soprattutto nei romanzi degli anni Sessanta, da *Un cuore arido* a *Il cacciatore*,¹⁰⁰ fino a *Paura e tristezza*.¹⁰¹ Non si può fare a meno di notare, a questo proposito, la decisa simpatia che avvolge quelle eroine (protagoniste, o anche semplici comparse) che non si sottomettono passivamente ai dettami del moralismo perbenista ma, al contrario, rivendicano un'autenticità sentimentale contro ogni compromesso e convenzione: solo per citarne qualcuna, Anna e Lina in *Un cuore Arido*, Ivana nel *Cacciatore*, o Annina in *Ferrovie locali*. Quindi, la rappresentazione cassoliana dell'esistenza non solo è ben lontana dall'essere sospesa in un tempo elusivamente indistinto, ma acquista spessore e concretezza, attraverso una critica dei costumi dell'Italia contemporanea.

me che assumono le cose hanno per lui più importanza delle cose stesse. Egli non può immaginare la gente altro che vestita in un certo modo, le case arredate in un certo modo, le strade animate in un certo modo, i sentimenti che si manifestano in un certo modo, e così via. La sola realtà che solleciti la sua immaginazione, è quella che ha sotto gli occhi; o quella che ricorda. [...] La nostalgia non può spingersi troppo più lontano. Io posso rimpiangere le locomotive a vapore, che non le diligenze, di cui non m'è giunta nemmeno l'eco. Non posso immaginare un tempo in cui non c'erano treni", in CARLO CASSOLA, *Romanzo*, cit., pp. 104-106.

¹⁰⁰ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1964.

¹⁰¹ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1970.

Fatta chiarezza intorno a questo punto fondamentale, possiamo tornare al nostro discorso e, in particolare, a un *Foglio* del 1970 che, nella sua semplicità essenziale, mostra esattamente il tipo di sguardo diretto da Cassola sulla realtà, così come l'effetto da esso generato:

La mattina presto ho ripreso la corriera per Zagabria. Era semivuota. Non era una corriera diretta come quella di due sere prima. Dopo due brevi fermate, lasciò la nazionale per una strada in salita che ci portò nella piazzetta di un paese. Scesero il fattorino e l'autista e, dietro loro, tutti i viaggiatori [...]. Scesi anch'io.

[...] I miei compagni di viaggio erano entrati quasi tutti nel caffè di fronte. Qualcuno era arrivato all'edicola a comprare il giornale. E a me tornò in mente quando da giovane prendevo la corriera per andare da Volterra a Firenze. Anche quella faceva parecchie fermate, e una di dieci minuti almeno, in modo che s'aveva tutto il tempo di prendere il caffè e di comprare il giornale. Addirittura la piazzetta, che agli sbocchi lasciava vedere la campagna, mi ricordava quella di Tarvanelle, o di Barberino, o di San Casciano Val di Pesa...

[...] Esce dal caffè uno col berretto [...]: fa per attraversare la strada, quando viene fermato da un tale, con ogni probabilità uno del posto. Grandi strette di mano, li vedo che parlano, ridono: tirano fuori il pacchetto di sigarette, offrendosele a vicenda. Le accendono, quindi attraversano, fermandosi a pochi passi da me. Ma ormai li guardo senza vederli: nelle pupille ho una scena di tanti anni fa. Ero un ragazzo e abitavo nel quartiere Salario. [...] Mi faceva soprattutto piacere incontrare un giovanotto sui trent'anni [...]. Mentalmente lo chiamavo "Jack", per la sua rassomiglianza con Jack Dempsey [...]

Una mattina ero in tram, in piedi sulla piattaforma anteriore. Da Via Po il tram svolta in Via Salaria e io vedo "Jack" [...]. Il tram lo raggiunge, lo oltrepassa, ma poi si deve fermare [...] Jack è di nuovo alla mia altezza, cammina sempre guardando in terra: così va a sbattere contro un passante. Ma è un amico: "Jack" si rianima, si raddrizza, parla, ride [...]. Il tram riparte, ma faccio ancora in tempo a vedere che tirano fuori le sigarette e se le accendono. Niente rende di più il piacere di un incontro tra due vecchi amici come il tirar fuori insieme le sigarette e accenderle.

La corriera stava per ripartire. Eravamo risaliti tutti: ultimo quello che aveva incontrato l'amico. Ognuno s'era rimesso nel posto che occupava prima, benché la corriera continuasse a essere semivuota. Ma anche così, sparpagliati, ci sentivamo vicini. Io per lo meno li sentivo vicini, benché fossero degli sconosciuti con cui non avrei potuto nemmeno attaccar discorso dato che non so la loro lingua.¹⁰²

All'inizio del *Foglio*, il viaggiatore Cassola si autorappresenta in una condizione di alterità rispetto a quanto lo circonda, un'alterità subito pronta a dis-

¹⁰² CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., pp. 13-15.

solversi grazie a una serie d’“intermittenze del cuore” che, gradualmente, gli rivelano consuetudini universalmente valide e inaspettate identità comportamentali capaci di annullare le distanze cronospaziali ma, soprattutto, le distanze tra gli individui. Questa comunanza umana è resa manifesta a livello linguistico. Cassola rinuncia alla *variatio* sinonimica, preferendole la ripetizione, per meglio sottolineare l’affinità tra le immagini attualmente percepite e le scene stipate nella sua memoria: così, nelle campagne di Zagabria, come un tempo in quelle toscane, i passeggeri delle corriere ugualmente approfittano di una sosta in paese per “prendere il caffè” e “comprare il giornale”; così, in un paesino straniero, come tanti anni prima a Roma, due vecchi amici che si ritrovano casualmente “parlano, ridono” e “tirano fuori il pacchetto di sigarette, offrendoselo a vicenda”. Nei gesti indistinguibili dei quattro uomini lo scrittore riconosce lo stesso piacere di un incontro fortuito tra amici di lunga data. Cassola, entusiasmato di fronte a piccoli fatti, abitudini e atteggiamenti, dai quali vede affiorare un’umanità affettiva comune, si dimentica di ciò che accidentalmente lo distingue dagli altri individui e riesce a sentire i suoi compagni di viaggio, nonostante siano degli “sconosciuti”, incredibilmente “vicini”.

Con ogni evidenza, lo “sguardo” del maturo scrittore è ancora lo stesso di *Scoperta di Joyce*. Alla costanza della visione corrisponde una sostanziale continuità di poetica, l’ostinata fedeltà a una scrittura che, sola, è in grado di restituire i minimi comuni denominatori esistenziali, valorizzando i dettagli minuti di vite ordinarie e la quotidianità apparentemente insignificante. Infatti, con le parole ben più autorevoli di Auerbach, quanto avviene nell’“attimo qualunque”,

si tratti di vicende esteriori o interiori, riguarda, sì, personalmente le persone che lo vivono, ma proprio perciò riguarda anche quanto negli uomini in genere vi è di elementare e universale. Proprio l’attimo qualunque è relativamente indipendente dagli ordinamenti discussi e precari, per i quali gli uomini combattono e dei quali si disperano; esso passa al di sotto di questi ed è la vita quotidiana. Quanto più lo si va-

lorizza, con tanta maggiore evidenza si palesano i tratti elementari della nostra vita, comuni a tutti [...].¹⁰³

Così il lettore, attingendo ai prodotti di un'immaginazione estetica dedita alla rappresentazione di un patrimonio di normalità umana condiviso o condivisibile da tutti, può risarcirsi della disgregazione individualistica di cui si sente vittima ed esperire un senso di libera comunione fraterna.

L'*engagement* umanitario di Cassola si rivela poi decisivo, per comprendere le ragioni sottese al passaggio dello scrittore dagli assai esili e scarni "raccontini", che contraddistinguono il suo esordio letterario, alle costruzioni di più ampio respiro successive. Solo per dare un'idea, nel periodo preso in esame, si va dalla paginetta scarsa di alcuni racconti raccolti in *La visita* 1942 (*Il ritorno dei marinai, Terra di Francia, Bandiera rossa, Sogno invernale, Al polo*) alle 407 pagine del romanzo *Paura e tristezza* (1970). Come ovvio, non si tratta di una questione meramente quantitativa: il cambiamento investe l'intero sistema delle scelte tecnico-formali dell'autore, senza che, per questo, si debba parlare di una decisa frattura, di una sostanziale soluzione di continuità all'interno della sua opera.

È opinione critica diffusa interpretare il definitivo passaggio di Cassola alla forma lunga e semilunga della narrazione alla luce dei cambiamenti in atto nel sistema editoriale. Gli anni Sessanta registrano il piccolo *boom* del romanzo italiano di qualità: sulla scia del sorprendente successo di vendite del *Gattopardo* (1958), l'editoria narrativa consolida le proprie fortune attraverso la riproposizione di un modello romanzesco nel quale componenti di pregio letterario si combinano con altri elementi accattivanti per il consumo. Da qui deriva, secondo Ferretti, "una tendenza alla *dilatazione* del racconto a vasto romanzo di derivazione prenovecentesca moderatamente rinnovato", tendenza

¹⁰³ ERICH AUERBACH, *Il calzerotto marrone*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 337.

che “si emblemizza a livello alto soprattutto in Cassola e che è comune a tutta una generazione”.¹⁰⁴ Dello stesso avviso è Luperini:

con *Un cuore arido* (1961) lo scrittore intende tornare ai temi della sua prima produzione, senza più il rigore di *Le amiche* e *Rosa Gagliardi*, ma con un impegno diligente e ordinato che gli permette di pubblicare un dignitoso romanzo all’anno (che riscuote immancabilmente un successo di pubblico) [...]. Cassola può ampliare e “dilatare”, a scopo di successo editoriale e commerciale, le prospettive del proprio gusto e della propria formazione giovanile (quelli degli anni di “Letteratura”), ma sembra incapace di modificarli e di rinnovarsi davvero.¹⁰⁵

Non si vogliono qui negare le esigenze di un sistema editoriale che, sul finire degli anni Cinquanta, comincia ad acquisire una dimensione industriale, ma si desiderano respingere, con forza, le accuse di corrività verso i gusti del pubblico mosse a Cassola e l’idea che egli proceda a una sistematica dilatazione della dimensione dei testi narrativi solo per assecondare gli interessi dell’industria culturale, la sua “richiesta sempre più pressante del «genere» romanzo”.¹⁰⁶ Del resto, un critico acuto come Falaschi, dopo aver consultato parte del materiale conservato nell’archivio di Cassola, sostiene senza mezzi termini che, l’autore,

stabilite le coordinate generali della propria attività e i titoli dei romanzi da scrivere, [...] punta immediatamente all’elaborazione di un testo, e sia che lo porti a termine, sia che invece vi si dedichi per anni senza arrivare a scriverlo mai, si muove tenacemente dentro la gabbia dei propri interessi solo letterari.¹⁰⁷

Credo, dunque, si debba parlare di un felice incontro tra gli interessi del nuovo sistema editoriale e quelli dello scrittore che, dal dopoguerra in poi, s’impegna

¹⁰⁴ GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004, p. 162. Corsivo nel testo.

¹⁰⁵ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento, apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino, 1981, tomo secondo, pp. 546-547.

¹⁰⁶ ARNALDO BOCELLI, *La narrativa italiana*, in *Almanacco letterario*, Bompiani, Milano, 1963, p. 260.

¹⁰⁷ GIOVANNI FALASCHI, “Umili esistenze” in *umili carte*, in *Carlo Cassola*, Atti del convegno, cit., p. 105.

attivamente in una ragionevole messa a punto delle proprie strategie comunicative, al fine di rendere più largamente efficace il colloquio con i lettori.

Se la certezza di una funzione etico-consolatoria della letteratura abita l'animo di Cassola sin dai suoi esordi, ciò che col passare del tempo subisce un mutamento è il modo in cui il *medium* letterario può adempiere tale compito essenziale. Nel corso dei primi anni, egli scrive racconti brevissimi – i migliori dei quali poi confluiti in *La visita* 1942 – fondati su un patto narrativo che postula un'“affinità elettiva” tra autore e lettore:¹⁰⁸ il lettore entra nel mondo del testo, lo fa suo e vi si riconosce, quanto più questo testo è costruito attraverso procedimenti di sottrazione e di rarefazione, con una sistematica elisione di elementi su più piani. A imperare è il gusto dell'allusività vaga, dell'inespresso, delle poche, anzi minime, notazioni elementari, che ammiccano a un tutto più vasto la cui ricostruzione, per mezzo di riempimenti immaginativi, resta a carico dell'io leggente. Modello ideale è, per il nostro autore, la “pagina bianca”:

*si tenga presente che il modello ultimo da tenere davanti è la pagina bianca, il libro che non si è ancora sfogliato o che abbiamo visto in un catalogo.*¹⁰⁹

Solo quest'ultima (al pari di un libro non ancora scorso o unicamente intravisto in un catalogo) non frustra le attese del lettore – quindi il suo bisogno di riconoscersi, di vedere riflessa, nelle vicende narrate, la sua esperienza singola – perché, nella pagina bianca, egli è libero di trovarvi ciò che desidera. Se il modello ideale è inattuabile, Cassola cerca di avvicinarsi il più possibile: sono sufficienti pochi gesti di un personaggio appena tratteggiato, per sintetiz-

¹⁰⁸ Il rapporto tra Azorin e Mirò, fondato su una remota affinità e fatto di sguardi, di silenzi e taciute consonanze, duplica sulla ribalta finzionale il patto narrativo tipico della prima produzione del nostro scrittore.

¹⁰⁹ CARLO CASSOLA, *Il film dell'impossibile*, in *La visita* (1962), cit., p. 9.

zare il senso di una vita o, meglio, il senso della vita.¹¹⁰ Questa scelta, come osserva significativamente Turchetta, “implica un’elisione delle risorse dell’intreccio così rigorosa, estremistica anzi, da poter essere definita senza troppe remore sperimentale”.¹¹¹ Così concepiti, i congegni narrativi de *La visita* sono apprezzabili solo da destinatari attrezzatissimi.

Ma, già dal dopoguerra, il fisiologico esaurirsi dello sperimentalismo degli esordi, l’incontro con il democraticismo neorealista e, soprattutto, la presa di coscienza che la precedente scrittura, fondata su un alto tasso di brevità reticenza allusività, raggiungeva solo un pubblico ristretto di “pari occasionali”¹¹², portano Cassola ad un graduale e progressivo cambiamento. Lo scrittore, stanco di rimanere seduto “ai tavolini di un qualche caffè delle Giubbe Rosse”, preme per entrare nel “cerchio vitale della comunicazione artistica”.¹¹³

¹¹⁰ “E un’altra cosa era certa, che lo spazio della rappresentazione e del racconto doveva essere ridotto quanto più possibile. Poche frasi bastavano per dare il senso di un’esistenza: ogni particolare aggiunto scemava quell’impressione anziché rafforzarla”, in *Intervista a CARLO CASSOLA*, in RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 5. Si vedano, a questo proposito, i casi opposti e complementari di *Franceschino* e *Giorgio Gromo*, i due racconti-ritratto raccolti in *La visita* 1942, dove il fenomeno è più chiaramente manifesto.

¹¹¹ GIANNI TURCHETTA, *Le “prime pagine” di Cassola*, “Linea d’ombra”, n. 48, aprile 1990, p. 31.

¹¹² Con questa espressione, Booth indica quei lettori le cui percezioni e norme combaciano naturalmente con quelle dell’autore. Per il critico letterario statunitense, questi lettori “iper-ideali”, ovviamente, non esistono e, qualora ci fossero, renderebbero del tutto inutile la comunicazione letteraria: “nessuno è mai pari a un autore nel senso di non avere bisogno di aiuto per condividerne la visione del mondo. Se lo scrittore aspetta passivamente sul suo piedistallo il «pari» occasionale le cui percezioni sono già in armonia con le sue, è difficile capire perché non lasci fare tutto a simili lettori. Perché prendersi il disturbo di scrivere? Se il lettore fosse davvero in questo senso pari all’artista, non avrebbe bisogno del libro”, in WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 1983², trad. it. Eleonora Zoratti, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 415.

¹¹³ “Torno ai discorsi che ti facevo nel ’49 (suppergiù sono tornato ad avere quelle idee): o si mira molto alto, ai sentimenti umani fondamentali, alle vicende veramente sconvolgenti, o si fa della semplice letteratura, gradita a cinquecento persone sensibili, e niente più. E cioè, si rimane nell’ambito di una convenzione letteraria, e non si entra nel cerchio vitale della comunicazione artistica. Si rimane seduti ai tavolini di un qualche caffè delle Giubbe Rosse, e non si scende in piazza [...]”. La lettera, inviata da Cassola a Piccioni, reca la data del 6 dicembre 1958. La lettera è riportata nelle *Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1797. Cassola parla di “sentimenti umani fondamentali” e “vicende veramente sconvolgenti”, che la letteratura dovrebbe rappresentare, per scampare al pericolo di un soggettivismo angusto che documenta semplicemente se stesso. In realtà, le pagine di Cassola non hanno mai davvero corso questo rischio: il “problema”, semmai, riguarda il modello espressivo scelto in passato dall’autore. Infatti, quando decide di far entrare la sua opera nel circolo “vitale della comunicazione artistica”, lo scrittore lavora assiduamente sugli aspetti tecnico-formali dei suoi testi.

Da una narrativa che faceva appello a un fruitore ipercompetente, egli muove verso una narrativa che aspira ad allargare l'area di lettura a un pubblico ampio, non preselezionato specialisticamente, così da rendere gli effetti balsamici della sua opera disponibili alle richieste non dei pochi, ma dei tanti. Il successo reale cui vanno incontro i testi dell'autore¹¹⁴ offre, se mai ce ne fosse bisogno, la verifica pratica dell'intenzione di partenza.

Il piano decisivo su cui si gioca la partita di una comunicabilità estesa è quello delle forme, della retorica, dello stile. Cassola, dalla seconda metà degli anni Quaranta, s'impegna per sliricare la sua pagina¹¹⁵ e sceglie, soprattutto, di abbandonare la misura brevissima della narrazione, d'impronta elzeviristica, a favore di quella lunga e semilunga. L'ingresso del lettore nel mondo del testo è ora cercato attraverso un processo inverso di recupero e consolidamento delle strutture portanti della "moderna epopea borghese"; da un lato, lo scrittore riscopre strutture d'intreccio più articolatamente romanzesche e, dall'altro, egli mostra un nuovo interesse nella costruzione del personaggio, interesse consentitogli dalle accresciute dimensioni delle sue opere. Da quest'ultime, infatti, emerge una speciale attenzione nei confronti della psicologia¹¹⁶ e dei senti-

¹¹⁴ Solo per citare i risultati più considerevoli: *La ragazza di Bube* (1960), all'epoca della sua uscita, toccò cifre di vendita inusuali, raggiungendo in pochi mesi le 100.000 copie. Nel 1965, il romanzo di Cassola esce come numero due nella neonata collana economica degli "Oscar" e si rivela il vero *long seller* dell'iniziativa mondadoriana con 446.800 copie tra il 1965 e il 1971 (la notizia è riportata da GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, cit., p. 167). La prima tiratura di *Un cuore arido* (1961) è già di 30.000 copie e la fortuna del testo ricalca quella de *La ragazza di Bube*, nelle vendite come nelle tirature. Infine, anche *Paura e tristezza*, edito nel 1970, ottiene il primo posto nell'albo d'oro dei *best seller* 1971 con 180.000 copie vendute (cfr. *Ibidem*, p. 170).

¹¹⁵ *La visita e Alla periferia* presentano tracce vistose di prosa d'arte.

¹¹⁶ Ma, si faccia attenzione: nelle opere di Cassola non troviamo un'indagine psicologica tradizionalmente intesa. Lo scrittore infatti non s'intromette mai nella psicologia del profondo, né "analizza" i moti interiori dei suoi personaggi. Acute riflessioni in proposito si trovano nel bel saggio di Howard K. Moss, dedicato allo speciale "esistenzialismo" di Cassola. Il critico statunitense osserva che "It cannot be said that he turns to the conscious systematic exploration of feeling and motive which constitutes the «dimensione psicologica» of the classical and naturalist traditions about which Cassola has spoken so dismissively. What he moves towards [...] is the weaving of emotional threads into the external details of the story so that psychology emerges without actually having to be analyzed. In this way, the narrative becomes an objective correlative of the characters' emotions. We are not therefore faced with a surrender of the writer's original ideal [...] but with a shift in his theoretical outlook through which the psychological ceases to be subject to the taboo of particularism and begins, although not through the techniques of traditional fiction, to assume a place in the spectrum of shared

menti, che agitano quei protagonisti verso i quali il testo, anche grazie all'uso della focalizzazione interna protratta, favorisce l'instaurarsi di un'empatia emotiva. Le figure di carta si avvicinano al lettore; l'affinità elettiva ha lasciato il posto a un dialogo familiarizzante, che porta a dignità estetica il sentire collettivo.

Il passo successivo di Cassola, alcuni anni più tardi, sarà l'approdo a una diversa e ulteriore forma di umanitarismo, questa volta compiutamente militante. Il realismo esistenziale e la sua efficacia meramente consolatoria non bastano più a placare l'ansia sgomenta dell'ormai maturo scrittore. Dice bene Spinazzola: "nell'ultimo periodo della sua vita vengono a conflagrazione tutti i motivi d'affanno a lungo raffrenati nel lindore della pagina",¹¹⁷ predisponendolo all'attivismo più spinto e risoluto. È necessario, allora, che la letteratura¹¹⁸ si comprometta direttamente nella diffusione di un messaggio etico positivo – il pacifismo libertario – che porti a una palingenesi della realtà, sulla scorta di un solidarismo capace di risolvere il dissidio perenne tra esistenza e vita. Questa è l'utopia che Cassola oppone, salvificamente, alla catastrofe a-

human experience", in HOWARD K. MOSS, *The Existentialism of Carlo Cassola*, "Italica" (New York), vol. 54, No. 3 (Autumn, 1977), p. 386.

¹¹⁷ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 346.

¹¹⁸ Dalla seconda metà degli anni Settanta, Cassola consegna alle stampe una vasta messe di saggi, *pamphlets*, interviste, tenacemente dedicati alla difesa della causa antimilitarista. Tra i saggi si vedano ad esempio: *Ultima frontiera*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1976; *La lezione della storia*, Rizzoli ("BUR"), Milano 1978; *Contro le armi*, Ciminiera, Marmiolo (Reggio Emilia), 1980; *Il diritto alla sopravvivenza*, Eurostudiopocket, Torino, 1982; *La rivoluzione disarmista*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1983; tra gli articoli: *Per il disarmo unilaterale dell'Italia*, "Belfagor", XXXI, 6, 30 novembre, 1976, pp. 691-696; *Uniti contro le armi*, "Corriere della Sera", 4 maggio 1977; *Per un disarmo unilaterale. Lettera all'Unità per la discussione sulla bomba N*, "l'Unità", 18 agosto 1977; ricordiamo, infine, il volume a cura di DOMENICO TARIZZO, *Carlo Cassola: letteratura e disarmo. Intervista e testi*, Mondadori, Milano, 1978. Ma, come lo scrittore ebbe a dichiarare in un'intervista concessa a Ronfani, "scrivo la trilogia atomica cominciata col *Superstite* perché ho capito che la gente preferisce i miei romanzi ai pamphlets pacifisti che ho pubblicato in questi anni. Per servire meglio la causa che mi sta a cuore", in UGO RONFANI, *È rimasto un cane sull'ultima spiaggia*, "Il Giorno", 5 novembre 1978. Il "problema" dei lettori, cioè di una diffusione ampia della propria opera e della chiarezza del suo messaggio, diviene più pressante che in passato. Infatti, non è tanto l'indifferenza della critica a rammaricare Cassola, quanto la freddezza del pubblico: "fino a ora io l'ho dibattuto [il tema dell'olocausto atomico], in saggi o romanzi che non hanno avuto successo. Debbo dibatterlo in un romanzo che abbia successo"; "no, io non voglio andare incontro ai critici, voglio andare incontro ai lettori. Perché un romanzo senza successo, è come se non fosse stato scritto", in CARLO CASSOLA, *Mio padre*, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1983, pp. 80, 112, 113.

tomica, nel suo trittico di “romanzi avveniristici”:¹¹⁹ *Il superstite*, edito da Rizzoli nel 1978; *Ferragosto di morte* e *Il mondo senza nessuno*, usciti nel 1980 e nel 1982 presso una piccola casa editrice reggiana, la Ciminiera. In queste opere troviamo un *modus narrandi* affatto diverso dal precedente: osserva Pischedda che, in esse, “appare quasi esclusivamente la tesi, senza il racconto”.¹²⁰ La pagina cassoliana, infatti, si conforma al ruolo didattico e sapienziale che è chiamata a svolgere: un io “sermoneggiante” si sostituisce all’impersonalismo attento di un tempo e lo stile diviene apodittico e allocutivo.

Del resto, attraverso la voce scopertamente autobiografica di Ferruccio Fila,¹²¹ il protagonista di *Ferragosto di morte*, Cassola ormai risolve la funzione dell’arte in una pura pratica di apostolato:

I contadini che hanno ripreso a lavorare i campi di un altro [...] Devo fare lo stesso anch’io. Devo riprendere a predicare che non bisogna ricostruire i confini e gli armamenti ma formare una sola famiglia umana.¹²²

Forte del nuovo credo, nella trilogia atomica e in modo particolare in *Ferragosto di morte*, lo scrittore inscena una durissima autocritica dell’attività letteraria passata:

Perché dico che la campagna che ho sotto gli occhi è lo specchio del mio egoismo? C’era forse qualcosa di male a rattristarmi perché Cozzano non è più un casone bianco come quando ero bambino, perché altre fattorie hanno cambiato forma e colore, allungate da altri edifici, tinte di bianco invece che di rosso o viceversa?

C’era molto di male. C’era che io mi concentravo su cose che potevano riguardare solo me, su cose che sarebbero state fatalmente incomprensibili agli altri.

¹¹⁹ Così li definisce lo stesso scrittore in *Mio padre*, cit., p. 61. Per una lucida lettura della trilogia cassoliana, si veda BRUNO PISCHEDDA, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell’Italia del benessere*, Aragno, Torino, 2004, pp. 241-276.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 250.

¹²¹ Ferruccio Fila, come in precedenza Fausto, è un *alter ego* di Cassola, già al centro delle vicende di *Troppo tardi*, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1975 e *L’antagonista*, Rizzoli (“La Scala”), Milano, 1976.

¹²² CARLO CASSOLA, *Ferragosto di morte*, Ciminiera, Marmiolo (Reggio Emilia), 1980, p. 104.

Tutta la mia letteratura si alimentò di queste cose e, quindi, rimase per buona parte incompresa.

Certo, la mia prosa non è mai stata oscura. L'oscurità era nelle cose che dicevo, non nel modo come le dicevo.

Oscurità è un altro modo di dire egoismo.¹²³

E, qualche pagina dopo:

Certo, come scrittore, ho mirato piuttosto alla rappresentazione di ciò che non poteva interessare gli altri, perché era mio e soltanto mio. Oggi condanno questo tipo di arte, volta a soddisfare un'esigenza personale anziché un bisogno generale.¹²⁴

Un tale ripensamento, così privo di remore e infingimenti, non deve, comunque, trarre in inganno. Siamo solo di fronte all'ennesima abiura dello scrittore che, ad ogni presunta svolta nella sua attività artistica, puntualmente sconfessa quanto fatto in precedenza.¹²⁵ Assai nota è, ad esempio, l'incauta ricusa de *La ragazza di Bube* – all'indomani dell'uscita di *Un cuore arido* – nell'intervista rilasciata ad Adolfo Chiesa, pubblicata su "Paese sera":

Quel romanzo non mi riguarda [...] Il personaggio di Mara non lo sentivo per niente, quando l'ho scritto, e poi è tirato avanti con un procedimento naturalistico, che detesto...¹²⁶

Cassola chiede subito scusa a Einaudi della dichiarazione avventata. Ma, dieci anni più tardi, egli torna a ribadire, nella *Nota introduttiva* che apre l'edizione 1971 di *Un cuore arido*, tutto il suo fastidio verso il romanzo "fabbricato" e la

¹²³ *Ibidem*, p. 89.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 92.

¹²⁵ Interessante, a questo proposito, è la corrispondenza privata con Fortini, all'indomani dell'uscita di *Un cuore arido*: "Nel '56 la crisi già cominciava [...] L'acquetai scrivendo *Il soldato*. Seguì un periodo di spaventosa confusione mentale [...] e finii con lo scrivere *La ragazza di Bube*" (28 novembre 1961). Sempre a Fortini, circa il suo ritorno alla poetica subliminare, Cassola scrive: "Nel '60, dunque, sono tornato alle origini [...] Niente rimpiango di più che il tempo perduto in un inconsulto attivismo politico nel decennio '50-60" (27 febbraio 1968). Le lettere sono riportate in *Cronologia*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. CVII e p. CVIII.

¹²⁶ ADOLFO CHIESA, *Cassola ripudia Bube e difende il suo nuovo romanzo*, "Paese sera", 4 novembre 1961.

scrittura dell’“impegno” che, per tanto tempo, gli avrebbe impedito di esprimere il suo “sentimento esistenziale”:

Nel '60 *La ragazza di Bube* mi aveva dato il successo; ma, insieme, aveva precipitato la crisi di insoddisfazione che covava da anni. L’insoddisfazione riguardava tanto i temi che i procedimenti. Nel decennio precedente, con la sola eccezione de *Il soldato*, che racconta una vicenda privata, la mia narrativa s’era alimentata dell’esperienza politica, sociale, umana fatta nel corso della resistenza. Ormai ritenevo che a quell’esperienza, per quanto importante, avevo fatto anche troppo posto nella mia letteratura. [...] L’esigenza di esprimere il mio sentimento esistenziale, tenuta in sordina per tutti quegli anni, tornava a farsi sentire con la stessa forza di quando ero giovane. Quanto alla fabbricazione del romanzo, ero insoddisfatto appunto del romanzo fabbricato. Sia *Fausto e Anna* che *La ragazza di Bube* erano romanzi fabbricati. [...] In sostanza, in tutti quegli anni avevo adottato un procedimento naturalistico di narrazione, e il procedimento naturalistico sacrifica inevitabilmente l’immaginazione, cioè la vita stessa, perché un personaggio e una vicenda tanto più vivono quanto più nascono dall’immaginazione e solo da quella. [...] Il nuovo romanzo [*Un cuore arido*] mi proposi di scriverlo [...] affidandomi solo all’immaginazione.¹²⁷

Nel 1967, rispondendo a una domanda di Macchioni Jodi, Cassola descrive il suo “svolgimento narrativo” come un succedersi di fasi, di blocchi compatti e autonomi, in cui l’ultimo costituisce sempre una negazione del precedente:

Nel '49 una vicenda privata [la morte della prima moglie, Rosa] mi sconvolse al punto da prendere in odio il passato. Ripudiai la mia poetica giovanile e tutto quello che avevo scritto. Il processo al passato mi fornì la materia per il mio primo romanzo, che è anche il mio solo romanzo autobiografico: **Fausto e Anna**. [...] Cominciò così la seconda fase del mio lavoro, che ebbe termine dieci anni dopo con **La ragazza di Bube**. Nel '60, una nuova crisi di insoddisfazione per quello che scrivevo; e un ritorno alla mia poetica giovanile. È cominciata così una terza e, presumo, ultima fase.¹²⁸

¹²⁷ CARLO CASSOLA, *Nota introduttiva*, in *Un cuore arido*, Einaudi (“Gli struzzi”), Torino, 1971, pp. V-VI.

¹²⁸ RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., pp. 5-6. Grassetto nel testo.

In realtà, il cosiddetto “ultimo Cassola” si colloca su una linea di continuità evolutiva¹²⁹, una linea che, nelle sue propaggini finali, estremizza e semplifica istanze da sempre presenti nell’animo dell’autore. E se Pischedda, a proposito dell’“autodafé” cassoliano, osserva che “può suonare curioso per uno scrittore che ha costruito sull’epifanismo vulgato e sulla polemica antiottocentesca la propria individualità di artista tornare a Tolstoj e a una funzione eteronoma dell’arte”,¹³⁰ in verità, nell’originaria convinzione che il *medium* letterario fosse l’unico a poter affrancare gli uomini dal loro destino di solitudine, già si rivelavano evidenti suggestioni tolstojane. In seguito, una poetica sempre attenta ai sentimenti antropologici fondamentali e, insieme, la ricerca di un democraticismo formale confermano l’affinità con l’autore di *Guerra e pace*. Gli esordi di Cassola recano, dunque, in filigrana la trama dell’intera o-

¹²⁹ Anche Luperini è convinto che ci sia un “nesso fra Cassola scrittore e Cassola saggista (ideologo del disarmo e critico letterario)”, ma lo individua nel “sentimento della vita” dell’autore, nel suo vitalismo spontaneo. Così argomenta Luperini: “Tutta la ricerca letteraria di Cassola è volta a difendere e a celebrare questo stupore iniziale e originario di fronte al miracolo dell’esistenza, in cui pulsa una «vita vera» coincidente con l’«infinita bellezza» della natura ma contrapposta alla «vita quotidiana». Quest’ultima, infatti, si riduce a cronaca, a storie di minuzie e di atti costretti a distendersi nella opacità della vita sociale: le pertiene il movimento lineare, la logica del mutamento. La vita «vera» è invece immobile, in essa il movimento tende alla fissità ciclica [...]. La cronaca, la storia, il mondo – dunque i gesti quotidiani e sociali, ivi compresi i percorsi della politica e le vicende della modernizzazione – esigono fissazioni, cristallizzazioni [...] e dunque si pongono in antitesi irriducibile rispetto al ritmo della «vita vera»: sono disvalori di fronte a un valore originario, che l’artista deve difendere e di cui comunque deve essere cantore e interprete. Sta qui la radice unitaria della scrittura cassoliana, sia artistica, sia saggistica. Il Cassola narratore attinge da qui l’atmosfera lirico-evocativa dei suoi paesaggi e la dignità umana dei suoi personaggi, il Cassola politico e teorico l’istanza antistoricista che sorregge il suo programma di difesa della vita contro le scelte della modernizzazione capitalista e militarista, il Cassola critico letterario l’amore per la fissità paesistica di Hardy e per l’immobilità arcaico-rurale di Verga o di Tolstoj”, in ROMANO LUPERINI, *Il “sentimento della vita” in Cassola saggista*, in *Carlo Cassola*, Atti del convegno, cit., pp. 31-32. Il saggio era in precedenza apparso su “Paragone-Letteratura”, n. 478, dicembre 1989, pp. 32-43. Se Luperini ha il merito di riconoscere una continuità e una coerenza nel percorso evolutivo di Cassola, egli lo fa senza discostarsi dalle vecchie posizioni della critica ideologica e marxista.

¹³⁰ BRUNO PISCHEDDA, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell’Italia del benessere*, cit., pp. 254-255. Per Tolstoj, l’arte è “una delle condizioni essenziali della vita umana”, un “mezzo di riunire gli uomini raccogliendoli a unità di sentimenti, e perciò indispensabile alla vita dell’umanità”. Due sono gli elementi che l’arte deve possedere al fine di adempiere tale compito: universalità dei suoi messaggi e chiarezza d’espressione: “Nel futuro non si considererà come arte se non quella che esprimerà dei sentimenti che spingano gli uomini all’unione fraterna, o anche dei sentimenti così universali da poter essere approvati dalla massa degli uomini”; “non si esigerà più dall’arte una tecnica complicata e artificiosa [...], non le si domanderà altro che la chiarezza, la semplicità, la sobrietà”, in LEV TOLSTOJ, *Che cos’è l’arte*, Treves, Milano, 1909, pp. 56, 60, 237 e 238.

pera successiva e l'*engagement* umanitario, quale nasce e cresce in relazione ad un pessimismo che si fa sempre più acuto, è, nelle sue pur diverse articolazioni, l'elemento unificante dell'intero percorso poetico dell'autore.

3. STORIE SENZA STORIA

3.1. IL DETERMINISMO INSPIEGABILE

L'opera di Cassola racconta l'instancabile aspirazione umana alla felicità sullo sfondo della sua costitutiva irrealizzabilità: quella dello scrittore volterrano è, al tempo stesso, la narrazione degli slanci tipici dell'uomo e la narrazione che mostra con nettezza la vanità di quegli slanci. Se il significato dell'esistenza si affida tutto a una tensione delle energie verso una comunione attiva con gli altri, tuttavia il singolo soggetto non può mai realizzarsi pienamente fra i suoi simili. Molto acutamente, Spinazzola mette in luce questa fondamentale aporia antropologica:

Quanto più concretamente si vive in mezzo agli altri, e pure per gli altri, tanto più si rinnega la totalità dell'esistere, cui astrattamente non possiamo non aspirare. D'altronde, chi più realizza la propria identità, meno si apre a quella comunione col prossimo attraverso cui pervenire al vero godimento di sé. Ma allora, il sentimento di esistere, quale si costituisce nel fervore espansivo dell'adolescenza, è destinato ineluttabilmente a tradursi in sentimento di esclusione dalla vita altrui, e dalla propria stessa vita.¹³¹

¹³¹ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 314.

Consideriamo, a tal proposito, due raccontini giovanili che, nella loro misura rigidamente essenziale, magistralmente inscenano il rovello sostanziale su cui si struttura l'intera opera cassoliana, senza mai trovare soluzione definitiva.

Nel *Cacciatore* il protagonista Alfredo, dopo aver messo incinta una ragazza, decide di abbandonarla per non dover rinunciare alla propria libertà; egli sta bene solo e vive assecondando la sua unica passione, la caccia:

Era l'alba. Non c'era nessuno nelle vie di Cecina: le case erano immerse nel loro tacito sonno, come un ronzio lontano e interminabile. [...]

Alfredo andava nella campagna sommersa, pensando alla caccia; ma in segreto era punto dall'immane sfinimento dell'alba. [...]

E fu l'aurora Alfredo. Dietro i monti si accese un lago rosso e, dilagando, rosse saette via via più acute striarono l'altezza del cielo. Alfredo lasciò la strada e prese un viottolo attraverso i campi, voltando le spalle alle fiamme dell'orizzonte. Andava verso la macchia di Bolgheri, verso il mare. [...] Il chiarore conquistava velocemente l'ultima fascia di cielo, il cielo sospeso sul mare, svegliandolo dall'incantesimo dell'alba. Una striscia di mare si colorì: una carezzevole gioia era distesa sull'intatta superficie azzurrina. E poi anche Alfredo si sentì preso, e voltandosi vide l'occhio del sole affacciato nello spacco del monte. [...]

Il cane puntava due quaglie nascoste fra gli sterpi: una accovacciata, l'altra in piedi su una zampa. Il cacciatore aspettava, sullo sfondo nero degli alberi lontani, contro la nebbia accecante del cielo.

Alle cinque Alfredo prese la via di Cecina. Al bivio trovò un barrocciaio che conosceva e fece un pezzo di strada al suo fianco. Le parole si perdevano nell'aria quieta del pomeriggio; [...] Per la strada c'era viavai di contadini che tornavano dal mercato. Alfredo lasciò la strada e continuò solo verso la Cinquantina. [...]

Il giovane fiutò l'aria e s'immerse nei dolci pensieri della caccia. Il passo stava per cominciare. La stagione si manteneva propizia: a centinaia le quaglie pascolavano nelle saggine e nei medicaì, spingendosi a beccare i semi insepolti fra le zolle brune che ancora mostravano il taglio lucente dell'aratro. E le starne si nascondevano nei secchi cespugli, ma il canto le tradiva.

Alfredo arrivò alla Cinquantina senz'accorgersene. [...]

Quando uscì, un ultimo riflesso giaceva sul piazzale. Spinse un altro cancelletto e attraverso il prato si diresse verso la strada, con a fianco la lunga ombra leggera. [...]

Non aveva fatto cento passi che si vide venire incontro il vecchio Mannoni, il futuro suocero del fratello; e si fermò a discorrere con lui. [...]

Il vecchio Mannoni parlava del futuro genero.

"Chissà dov'è ora" disse tristemente.

Alfredo scrollò il capo.

“Fatevi coraggio” disse poi. “Non ci sarà sempre la guerra.”

“Oh, buon Dio!” esclamò il vecchio. “Speriamo che tutto finisca presto.”

Si separarono e Alfredo continuò il suo cammino nella nuda luce del crepuscolo, per la muta campagna dove risaltava il bianco spento della via.¹³²

Due rapidi capitoletti, separati da uno spazio bianco, ci mostrano Alfredo durante le sue peregrinazioni venatorie nella campagna di Cecina. Egli è apparentemente felice, pago della propria esistenza solitaria, scandita esclusivamente dall’alternarsi delle stagioni di caccia (“Il passo stava per cominciare”). La condizione d’isolamento in cui vive il protagonista – sua unica compagna è “la lunga ombra leggera” – è interrotta solo da un fugace scambio di parole con un barrocciaio trovato lungo la strada. Ma, un secondo incontro fortuito, quello con il vecchio Mannoni, il futuro suocero del fratello, insinua nel racconto della beata solitudine del protagonista un’ombra: il pensiero del fratello che prenderà moglie, una volta terminata la guerra, fa percepire ad Alfredo, per contrasto, tutto il vuoto che lo circonda, la totale mancanza di affetti che comporta la sua scelta di vita; una scelta sulla quale egli non è, evidentemente, disposto a tornare, ma di cui deve pure pagare il prezzo. C’è, dunque, nel protagonista del *Cacciatore* qualcosa di non pacificato ma, come sempre nella narrativa cassoliana, il senso d’inquietudine che agita l’inconscio del personaggio non trova verbalizzazione esplicita. In questo caso, esso si manifesta simbolicamente: un paesaggio fortemente connotativo, attraverso la serie di attributi “nuda luce”, “muta campagna”, “bianco spento”, campeggia nell’*explicit* del racconto, restituendo un’immagine di dimessa desolazione e di contristata solitudine.

La seconda brevissima novella, *Franceschino*, oltre a rivelare la passione cassoliana per l’essenzialità esaustiva delle biografie,¹³³ raffigura la fine

¹³² CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 38-42.

¹³³ “Leggevo accanitamente le biografie degli scrittori, quali se ne trovano al principio di un libro sotto forma di prefazione, nota informativa, avvertenza: andavo pazzo per queste biografie che in mezza pagina contengono tutti i dati necessari: nato il.... a.... da una famiglia così e così; sposatosi nel...., si stabilì a....”, in CARLO CASSOLA, *Storia e geografia*, in *Alla periferia*, cit., p. 84.

degli slanci esuberanti del protagonista, la mortificazione della sua individualità, non appena quest'ultimo fa il suo ingresso nella vita adulta, accettandone i vincoli e le costrizioni sino a identificarsi, o forse sarebbe meglio dire annullarsi, completamente in essi. Vediamo il racconto:

Franceschino è della classe del sette. Negli anni '23, '24, '25, e '26 frequenta i caffè e si appassiona agl'incontri Paolino-Spalla, Frattini-Bosisio e Dempsey-Tunney. Lui stesso gioca in prima squadra nel Cecina. Di lui si dice: ha disposizione per fare il signore ma disgraziatamente non lo è, non ha avuto voglia di studiare, ha perso tre impieghi in due mesi, non ha testa che per il foot-ball, ha compromesso una povera ragazza, che farà quando non ci saranno più i suoi genitori?

Nel '29 comincia la crisi: è un grosso guaio. Finalmente Franceschino trova un posto a Livorno.

A ventisett'anni sposa una ragazza di Livorno.

A trent'anni è fisicamente insignificante, piuttosto basso, stempiato, coi denti gialli per il fumo eccessivo. Fermo davanti a una camiceria guarda nella vetrina. Voltandosi per riprendere la strada uno lo urta e gli chiede scusa. Franceschino scuote la testa con un leggero sorriso.

All'angolo della via si ferma a discorrere con un ragazzotto.

"E a pallone?" gli domanda quest'ultimo.

"A pallone" risponde Franceschino, "sono anni che non tocco un pallone."

"E perché?"

Franceschino scuote nuovamente la testa con un sorriso. Alza la mano dove risalta l'anello matrimoniale e aspira una boccata di fumo. Prosegue senza fretta verso l'ufficio.

Saluta un giovanottone che viene in giù. La sua schiena un po' curva s'allontana per la strada: butta la cicca e scompare in un portone.¹³⁴

Cassola costruisce il ritratto di Franceschino sulla netta contrapposizione tra gli anni giovanili del personaggio e la sua maturità. L'antitesi, che coinvolge differenti livelli narrativi, assume particolare risalto sul piano temporale. Lo scrittore, infatti, gioca assai sapientemente con la durata: l'*incipit* della narrazione è un sommario rapidissimo, atto a rendere l'attivismo energico dell'adolescenza sfrenata di Franceschino. La seconda parte del racconto ci mostra il protagonista completamente mutato: egli sembra un fantoccio, un burattino smarrito, la cui unica reazione, di fronte all'ordinarietà asfissiante che

¹³⁴ CARLO CASSOLA, *Franceschino*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 53.

imbriglia il suo sentimento vitale, è un sorriso “leggero”, un sorriso al tempo stesso consapevole e impotente. Il ritmo serrato del riassunto lascia così il posto ad un’unica stanca scena, la cui lentezza risulta ulteriormente accresciuta dal contrasto con il tempo fortemente accelerato dell’esordio. Dunque, l’esistenza è movimento, impeto espansivo: è la vita a frenarla, imponendole una stasi fatale. L’effetto ritmico è poi doppiato sul piano tematico e linguistico: se nella prima metà della biografia domina il resoconto incalzante di azioni e, di conseguenza, prevalgono i verbi di movimento, nella seconda Franceschino è letteralmente fermo (“Fermo davanti a una camiceria”, “all’angolo della via si ferma a discorrere”) o, tutt’al più, cammina “senza fretta” verso l’ufficio. L’immobilizzazione del personaggio passa attraverso due tappe fondamentali – il posto fisso, prima, e il matrimonio, poi – che non a caso rappresentano, nella struttura della novella, il punto di transizione ritmica. Come nel *Cacciatore*, la notazione decisiva del racconto è affidata a un frammento dialogico che, spostando l’attenzione in avanti, sembra introdurre nella fissità della scena un embrione di movimento narrativo. Dalla breve conversazione emerge che Franceschino, il quale un tempo giocava nel Cecina e non aveva “testa che per il foot-ball”, da quando ha preso moglie non ha più toccato un pallone: in questo particolare, apparentemente insignificante, Cassola condensa tutto il dramma della coesistenza dei sessi. Nel rapporto con l’altro, il nostro io si deprime, si annulla: Franceschino non è più presente a se stesso; egli è ormai tutto risolto nel suo ruolo maritale (e impiegatizio). Il veloce scambio di battute tra il protagonista e il “ragazzotto” non conduce, pertanto, a un rilancio del racconto; anzi, il dialogo, richiamando una volta di più l’attenzione sulla fine delle possibilità di espansione vitale del personaggio, ne sancisce anche l’esaurimento narrativo. Abbiamo, così, il caso singolare di un ritratto che si arresta ai trent’anni del protagonista, perché è chiaro che nulla più può occorrergli di veramente significativo. Tuttavia, se guardiamo con maggiore attenzione, scopriamo che la novella termina con un’immagine densamente al-

lusiva: l'eroe – con perturbante disfemismo – “scompare” in un portone. Quella di Franceschino è, in realtà, una biografia completa: cominciata con la nascita del personaggio (“Franceschino è della classe del sette”), essa si chiude sulla sua morte, seppure in senso figurato.

Occorre notare come, nello svolgersi diacronico dell'opera cassoliana, l'originario pessimismo esistenziale si corrobora di motivazioni ulteriori, di carattere storico-sociale. Cresce via via nello scrittore toscano l'avversione nei confronti delle convenzioni passatiste, del conformismo corrente che soffoca la limpida vivacità dei giovani, inducendoli a compromettere, ad avvilitare il loro desiderio di pienezza vitale. Nel passaggio graduale dai racconti lunghi degli anni Quaranta e Cinquanta ai testi più distesi degli anni Sessanta come *Un cuore arido*, *Il cacciatore*, *Ferrovia locale* o *Paura e tristezza*, il quadro della rappresentazione si allarga: l'universo sociale appare sempre più soggetto a un processo di cupa illuminazione critica. Vediamo alcuni esempi.

Da *Un cuore arido*:

Anna usciva poco, giusto per andare a far la spesa. Una mattina la fermò Cesira: le domandò se era vero quel che diceva la gente, che il fidanzato di Bice era emigrato in America. Anna rispose di sì e si mise a spiegarle la situazione: Mario era senza lavoro, il padre l'aveva chiamato presso di sé...

La donna la interruppe:

“Da una parte è stato meglio in questo modo. Perché tutt'e due non vi poteva mica sposare; non è così?”

“Come?” balbettò Anna. “Che intende dire?”

“Va' là che hai capito.” Scosse la testa in segno di disapprovazione: “Non è la prima volta che succede. Te però, non t'avrei creduta capace. Passavi per una ragazza perbene...”

“Ma guardi signora che lei sbaglia...”

“Non sbaglio, no. Ma non aver paura non dirò nulla. Mica per un riguardo a te: tu lo meriteresti, che ti svergognassi davanti a tutti. Sto zitta per un riguardo a quella poveretta di tua zia. V'ha allevato come figlie... s'è ammazzata dal lavoro, per tirarvi su. Ed è così che tu la ricompensi... Non hai un briciolo di coscienza, proprio.”

Anna era annientata. Per un po' visse col terrore che la donna parlasse. Quel che è peggio, le era presa la paura di essere incinta. Passò dei giorni d'incubo: le

sembrava di diventar matta. E anche quando i suoi timori si rivelarono infondati, la vergogna rimase. L'amore con Mario le appariva una tresca vergognosa.¹³⁵

Da *Il cacciatore*:

Per Pasqua venne Remo in licenza. Da principio non parlò della cosa, e Ivana sperava che non ne sapesse niente o che se ne fosse dimenticato. Ma un giorno a tavola Irene disse di aver incontrato Nelly col bambino; e allora Remo:

“Già, quella sudiciona ha avuto un maschio.”

Ivana strinse il manico del coltello:

“Se t'azzardi a dire ancora una parola, lo vedi.” [...]

Remo naturalmente ne continuò a parlare; finché Ivana scappò da tavola. Si buttò sul letto e pianse di rabbia.

Ma dopo, se la rifece con Irene: perché era sicura che l'avesse fatto apposta a rammentare Nelly in presenza di Remo.

Anche Irene si riscaldò:

“Vorrei sapere perché la difendi tanto. Una che ha fatto quella fine non merita nulla.”¹³⁶

Da *Paura e tristezza*:

C'era posto anche nei banchi davanti, ma la mamma s'infilò nell'ultimo. Gli uomini stavano dietro in piedi. [...]

La Messa era alla fine, ma la mamma non accennava ad alzarsi. Dall'elevazione era rimasta con le mani sul viso, come faceva sempre quando pregava. Gli uomini s'avviavano già verso l'uscita; anche le donne cominciavano a sfilare nei banchi.

Uscirono tra le ultime.¹³⁷

Al centro di questi brani troviamo una serie di dolenti figure femminili. Anna, Nelly e la madre della protagonista di *Paura e tristezza* sono creature sofferenti, già duramente messe alla prova dalla vita. Il rapporto con la collettività paesana non reca loro alcun sollievo, anzi è motivo di nuovo patimento. L'ottuso perbenismo di una comare induce Anna – protagonista di un'esperienza sentimentale spregiudicatamente totale – a considerarsi una poco di buono: così,

¹³⁵ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1007-1008.

¹³⁶ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1310.

¹³⁷ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1428.

L'“amore” con Mario diviene, agli occhi della stessa ragazza, nient'altro che una “tresca vergognosa”. Messa incinta e poi abbandonata dall'uomo che amava, Nelly sembra perdere anche il diritto di essere difesa dagli insulti biechi e infamanti – “sudiciona” – di un corteggiatore in precedenza respinto, perché “una che ha fatto quella fine non merita nulla”. Infine, la mamma di Anna non smette di scontare la colpa della nascita di una figlia illegittima nemmeno in chiesa: nel luogo del perdono comprensivo, della fratellanza pietosa, Anna e la madre, obbedendo a una sorta di tacito accordo, siedono defilate ed escono per ultime dall'edificio. Esse sono ammesse al rito domenicale, che riunisce l'intera comunità, a patto di rimanere in disparte e isolate; mostrando, in altre parole, di riconoscere il loro peccato e, con esso, l'opportunità del biasimo collettivo. Cassola, invece, non nutre alcuna tenerezza nei confronti della morale convenzionale: e a maggior ragione, quando i suoi personaggi appaiono più rassegnatamente, più inconsapevolmente inclini ad accettarne il dominio. Col passare degli anni aumenta, nello scrittore, la percezione dell'iniquità insensata della condizione umana e, di conseguenza, cresce in lui il risentimento contro tutto ciò che dell'empietà di natura si fa complice o ministro nell'aggravarla.

Queste ultime riflessioni non devono farci dimenticare che, per Cassola, la sconfitta del soggetto è un dato antropologico, anteriore a qualsiasi particolarismo evenemenziale, caratteriologico o sociale. Così scrive il nostro autore nelle pagine di *Romanzo*:

È pure falso, o quanto meno male impostato, il problema del cosiddetto “impegno” dello scrittore. Nel senso corrente del termine, lo scrittore con la sua opera deve impegnarsi a cambiare la società nella quale vive. [...]

Secondo i sostenitori della letteratura “impegnata”, l'uomo non vive che nella dimensione della Storia: la Storia soltanto lo condiziona, lo determina, lo mette in crisi, gli apre il cuore alla speranza o lo precipita nella disperazione. Non è vero:

l'uomo è condizionato molto di più dalla natura. La natura in generale è tutto ciò che la Storia non perviene a modificare della condizione umana: come il fatto che si muore.¹³⁸

Trascuriamo, solo per un attimo, la polemica con i fautori della letteratura “impegnata”, per osservare che, tra i vincoli imposti dalla natura alla felicità degli individui, Cassola ne rileva uno in particolare: “il fatto che si muore”. L'uomo nasce sapendo di dover morire: al suo ingresso nel mondo egli è già votato alla sconfitta. In questa tara primaria, l'autore non può fare a meno di scorgere il segno più inequivocabilmente manifesto di una sorte fallimentare. Infatti, se la macrostoria esistenziale è già scontata nel suo esito – la vita non può essere preservata indefinitamente: l'esistenza chiede sempre di essere consegnata alla morte – non sarà altrimenti per le singole vicende di cui essa si compone. La condizione umana, tra giovinezza e vecchiaia, amore e morte, è sottoposta a un destino di frustrazione che niente può sanare.

Identica è, dunque, la premessa di tutte le opere dello scrittore toscano: un determinismo assoluto, senza via di scampo. Ma il determinismo “naturale”, che anima il modulo cassoliano della narrazione, non potrebbe essere più distante dal determinismo causale, di stampo naturalista, sul quale, secondo il nostro autore, si regge ancora saldamente l'impianto narrativo del romanzo “impegnato”: il primo nega la razionalità rassicurante e l'intento progressista del secondo, caratterizzandosi, *au contraire*, per una fondamentale inspiegabilità, cui si connette, inevitabilmente, la sfiducia nei confronti di qualsiasi possibilità di mutamento. Se il romanziere “impegnato” si riserva sempre il privilegio e, insieme, l'obbligo del testimone che sa come e perché sono andate le cose, Cassola non ha queste risposte. Se l'infelicità è universale, non esiste legge o ragione a spiegare perché si soffra. Il nostro autore può solo offrire un resoconto testimoniale della drammaticità della condizione umana, del divario insensato tra volontà e destino.

¹³⁸ CARLO CASSOLA, *Romanzo*, cit., pp. 122-123.

Il discorso è complesso e merita di essere esaminato in profondità, soprattutto perché ci consente di liberare l'opera di Cassola dalle maglie assai ristrette dell'idillio elegiaco – intriso di buoni sentimenti e nutrito delle consolazioni del quieto vivere – in cui un equivoco critico, difficile da sbrogliare, sembra averla intrappolata. Proprio il confronto con la narrativa naturalista, confronto sul quale non a caso tanto insiste lo stesso autore, è utilissimo per far emergere la carica irriducibilmente pessimista, mai rassicurante, del realismo esistenziale cassoliano. Torniamo, ancora una volta, alle pagine di *Romanzo*:

La posizione mentale del romanziere naturalista è quella dell'osservatore. È il tipo che annota via via su un taccuino tutto ciò che gli sembra indicativo del comportamento individuale e del costume sociale. Questa massa di osservazioni sarà il materiale di cui si servirà per fabbricare i suoi romanzi. [...]

Lo scrittore che ha rotto con il naturalismo [...] non osserva la realtà, la contempla. È in uno stato passivo, ricettivo, di fronte alla realtà. Potrei dire addirittura in uno stato mistico, dato che si attende la rivelazione della verità dal linguaggio muto delle cose.¹³⁹

Cassola afferma che il romanziere naturalista “osserva” la realtà, mentre l'autore che ha “rotto” con il naturalismo la “contempla”. Le differenti implicazioni semantiche dei due verbi richiamano subito l'attenzione sulla questione fondamentale: la posizione da cui lo scrittore guarda il mondo che ritrae. Quella dell'autore ottocentesco è una posizione esterna. Quest'ultimo non rappresenta *il mondo*, ma soltanto *un certo mondo*: al centro della narrativa naturalista non c'è mai la condizione umana, ma sempre e solo le sue “eccezioni patologiche”, che lo scrittore, in ossequio alle teorie tainiane, vede determinate, di volta in volta, dall'influenza della razza, dell'ambiente o del momento storico. Per dirla con le parole di Debenedetti:

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 112-113.

La famosa impersonalità del narratore naturalista non escludeva [...] il suo potere di chiamarci a testimoni, anche se la chiamata non si manifestava scopertamente: di chiamarci testimoni, in quanto lui per primo, senza bisogno di dircelo, con una sorta di presenza invisibile, era il testimone e il diagnostico di quello scarto, di quell'aberrazione che il suo racconto ci metteva sotto gli occhi.¹⁴⁰

Il compito del romanziere sperimentale è precisamente quello di diagnosticare le anomalie che ritrae, ricostruirne l'eziologia e, dunque, menomarne l'angoscia e il potere traumatico: esse sono ridotte a cosa nota in quanto se ne possono assegnare le cause. Egli è in grado di spiegare deterministicamente il mondo che rappresenta proprio perché lo osserva da, e lo confronta con, un mondo differente, una presunta normalità effettivamente esistente o, quantomeno, concretamente ipotizzabile, una volta eliminate le storture oggetto del racconto. Non è così per il nostro autore: egli, all'opposto, concentra tutti i suoi sforzi narrativi per far comprendere che ciò che raffigura è nient'altro che la comune e immutabile condizione umana. Per questo motivo Cassola non può osservare, ma solo contemplare, l'unica realtà possibile, dalla quale si attende "la rivelazione della verità":

Le risposte agl'interrogativi della vita non le ho mai cercate nei libri, ma nelle cose. Non le ho trovate.¹⁴¹

Lo scrittore volterrano esclude il confronto con una realtà diversa: egli parla come da un luogo assoluto dei fatti che rappresenta; questi ultimi appaiono constatati ed enunciati da chi ignora qualsiasi diagnosi, qualsiasi redenzione da parte di un mondo dove quei fatti non accadono. Solamente a partire da questo mondo "altro" sarebbe possibile esorcizzare l'inspiegabile, togliergli la sua estraneità tremenda, la sua ineluttabile necessità: ma Cassola non può non negare questa illusoria consolazione; tutto ciò che può fare è lasciare testimo-

¹⁴⁰ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti ("Gli elefanti"), Milano, 1998, p. 150.

¹⁴¹ CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 70.

nianza del bisogno – questo sì pienamente reale – che l’uomo ne ha. Si veda, a tal proposito, lo splendido passo del *Taglio del bosco* in cui il protagonista, al culmine della sua disperazione per la scomparsa dell’amatissima moglie, volge speranzoso lo sguardo verso “mondi lontani e sconosciuti”, gli unici che potrebbero minare la legge dell’universalità del dolore e, quindi, la sua assurdità:

Guglielmo [...] si mise a guardare in alto. Quante stelle! Quanti mondi lontani e sconosciuti! Gli aveva detto una volta Don Mario che le stelle sono milioni di volte più grandi della Terra. Erano anch’esse abitate? C’erano anche lassù il lavoro, la sofferenza, la morte, il dolore?¹⁴²

Da quanto sin qui detto, deriva la seconda sostanziale differenza tra la narrativa esistenziale e quella sociale:

nella narrativa esistenziale conta soprattutto il principio, nella narrativa sociale soprattutto la fine. Il narratore esistenziale mira a conservare all’intera narrazione l’incanto dell’inizio: quando per forza di cose è ancora tutto vago e imprecisato. Il narratore sociale ha subito in vista la fine. Anela di arrivarci: il romanzo è stato scritto soprattutto per il suo sbocco. Immagino il sollievo di Tozzi quando giunse alla fine di *Tre croci*, e poté sbrigarsi dell’ultimo dei tre fratelli ancora in vita, Enrico: facendone un accattone, un ricoverato dell’ospizio e, da ultimo, un cadavere. [...] La narrazione esistenziale dà l’impressione di procedere in salita; la narrazione sociale, in discesa.¹⁴³

Partiamo dall’immagine finale che, nella sua icastica elementarità, rivela perfettamente la natura profondamente dissimile delle due esperienze narrative: se la prima si configura come una penosa scoperta, la seconda è costruita come una tranquillizzante conferma. Il narratore sociale ci dà all’inizio l’“oroscopo” dell’eroe: nelle premesse del racconto (il protagonista, affetto da un’“originaria lesione organica”, vive in un ambiente corrotto e in “un’epoca

¹⁴² CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 166.

¹⁴³ CARLO CASSOLA, *Confessione di uno scrittore sconfessato dai benpensanti di sinistra*, “Belfagor”, XXXII, 2, 31 marzo 1977, p. 217.

che tende freneticamente al piacere”)¹⁴⁴ è già contenuto tutto il suo destino; un destino che la catena di eventi rappresentati si affretta ad attuare. Non stupisce che questo romanziere scriva la sua opera “soprattutto per il suo sbocco”: la conclusione della storia inscena sì la drammatica fine dell’eroe, ma quest’ultima non è inaspettata, né tantomeno perturbante, dal momento che è perfettamente spiegabile, poiché trova la sua ragione nelle stesse premesse del racconto. Così, nell’*explicit* tutto torna: il mondo appare chiaro, trasparente, pienamente comprensibile. Il tragico epilogo del protagonista è il prezzo che si deve pagare per scongiurare la tragedia dell’insensatezza del mondo. A dispetto di quanto sostenuto dai fratelli de Goncourt nella prefazione a *Germinie Lacerteux*, uno dei primi e più significativi “manifesti” del Naturalismo francese,

il pubblico apprezza ancora le letture anodine e consolanti, le avventure che finiscono bene, le fantasie che non sconvolgono la sua digestione né la sua serenità: questo libro, con la sua triste e violenta novità è fatto per contrariare le abitudini del pubblico, per nuocere alla sua igiene.¹⁴⁵

il romanzo sociale, con le sue pretese di spiegazione oggettiva e razionale, non è, nella sua essenza, inquietante. Esso potrà certamente nuocere alla salute dei benestanti e benpensanti con lo spettacolo triste e violento dello squallore, delle miserie, della depravazione e disperazione degli umili; ma, in fondo, il suo intento e il suo effetto sono rassicuranti. L’autore, che ha capito i fenomeni che rappresenta, può padroneggiarli e, insieme a lui, possono farlo anche i suoi lettori.

Tutto il contrario avviene nella narrativa di Cassola: gli sviluppi e lo scioglimento della vicenda mostrano sempre l’impietosa trasformazione delle iniziali promesse di felicità in certezza accorata del patimento. Come il narra-

¹⁴⁴ Le espressioni derivano dalla *Prefazione a La fortuna dei Rougon* (1871), primo romanzo del ciclo dei *Rougon-Macquart*. Cfr. EMILE ZOLA, *La fortuna dei Rougon*, trad. it. Sebastiano Timpanaro, Garzanti, Milano, 1992, pp. 6-7.

¹⁴⁵ EDMOND E JULES DE GONCOURT, *Le due vite di Germinia Lacerteux*, Rizzoli, Milano, 1957, p. 7.

tore sociale, anche quello esistenziale vorrebbe tranquillizzare se stesso e i suoi lettori, conservando “all’intera narrazione l’incanto dell’inizio”: in principio tutto è “vago e imprecisato”, l’avventura-vita non si è ancora messa in moto e la scrittura restituisce solo il puro entusiasmo dell’io di fronte alle sue illimitate possibilità di realizzazione. Gli intenti rassicuranti di Cassola, però, restano tali, senza mai tradursi in concreta prassi scrittoria, altrimenti le sue opere risulterebbero false, “fabbricate” al pari dei tanto biasimati romanzi sociali. Nella narrativa esistenziale la conclusione contraddice sempre le premesse dell’opera: i protagonisti cassoliani, per temperamento o carattere, non si presentano affatto come candidati al disastro. Nell’*incipit* del racconto l’immagine del personaggio è appena tratteggiata; esso è autentica potenzialità:

Il libeccio era durato fino alla notte prima, e un largo tratto di spiaggia era stato spianato e scurito dalla mareggiata. Anna camminava adagio, guardando in terra. [...]

Anna si tirò indietro di qualche passo e sedette sulla rena asciutta. Non era una ragazza che desse nell’occhio: benché fosse bene in carne e avesse un personale svelto. I capelli li portava tagliati corti, con una frangetta che le copriva la fronte. Aveva fattezze regolari: precisa la linea arcuata delle sopracciglia, ben modellato il naso, disegnate con nettezza e in rilievo le labbra. Ma il bello di Anna erano gli occhi: verdi, cosa rara in una bruna. E la voce: rauca, quasi cavernosa, che sulle prime poteva riuscire sgradita, ma poi si rivelava incantevole. Pure, ci voleva del tempo per accorgersi di lei; e difatti non erano stati molti i suoi corteggiatori: né tra i paesani né tra i villeggianti.¹⁴⁶

Per quanto solo accennato, il profilo della protagonista di *Un cuore arido* racchiude una serie di particolari densamente allusivi, che ci mostrano un’eroina con tutte le carte in regola per affrontare con successo l’avventura vitale. Ora si veda, invece, uno dei tanti ritratti-destino che costellano la narrativa naturalista:

¹⁴⁶ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 902.

Forse era quella la sua grande colpa: l'amore che portava a Raimondo!... Lo amava fin da quando lo aveva visto, da prima ancora; fin da quando, fidanzata per lettera a quel conte di Lumera [...], ella aveva lavorato con la fantasia a rappresentarlo bello, nobile, generoso, cavalleresco come un eroe del Tasso o dell'Ariosto. [...] Ed ella che non aveva conosciuto da vicino altri uomini, che s'era nutrita unicamente di sogni, di poesia, di fantasia alta e pura, gli aveva dato tutta l'anima, per sempre; lo aveva amato ancora nei suoi cari e idolatrato nella figlia natale da lui. Ella non aveva altra idea della vita che quella espressa dalla vita sua propria, semplice e piana, tutta trascorsa in mezzo alla sorellina Carlotta, alla mamma loro, soave ed amara ricordanza, ed al padre, uomo di passioni estreme, amico e nemico fino alla morte degli altri uomini, ma cieco e folle d'amore per le sue figlie...¹⁴⁷

E, poco oltre:

Avevano un modo radicalmente diverso d'intender la vita: mentre ella metteva innanzi tutto l'affetto di suo marito e le gioie della famiglia, e non desiderava se non prolungare al fianco di Raimondo, sia pure in altri luoghi, l'ineffabile felicità domestica provata da fanciulla; il giovane viziato dalle preferenze della madre e finalmente uscito dalla sua ferrea tutela, aspirava unicamente ai liberi piaceri mondani.¹⁴⁸

Sin da quando De Roberto ci presenta la contessa Matilde, una delle numerose figure che popolano l'universo narrativo dei *Viceré*, già sappiamo tutto di lei: posta la situazione in questi termini, le conseguenze sono evidentemente prevedibili. Al contrario, nell'opera di Cassola il dramma ha tutta la possibilità di svilupparsi, poiché non appare già scontato nei suoi sviluppi: il destino della protagonista si precisa gradatamente davanti ai nostri occhi e quando il dramma esplode, esso può ottenere tutta la nostra turbata, ancorché contenuta, partecipazione. La sconfitta dell'eroina erompe sulla pagina in tutta la sua assurda incoerenza e, nel desolato riconoscimento che il patimento è tanto immotivato quanto insolubile, traspare come il tremito dolente di una protesta, la dolorosa consapevolezza di un'ingiustizia subita.

¹⁴⁷ FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, Mondadori, Milano, 1991, p. 121.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 126.

Dobbiamo, a questo punto, domandarci quali sono le strategie retoriche¹⁴⁹ messe in campo dall'autore volterrano per portare a compimento il suo "progetto di narrazione esistenziale".¹⁵⁰ Scrivendo, egli parte da un presupposto fondamentale:

il romanzo non può fare a meno del personaggio e della vicenda. Neppure l'antiromanzo ne può fare a meno. Bisogna per forza raccontare qualcosa di qualcuno. Se uno scrittore non racconta qualcosa di qualcuno, non è un romanziere. Non si sa più che cosa sia; io credo che non sia nulla.¹⁵¹

L'urgenza cassoliana di testimoniare lo scacco del soggetto come fatto antropologico si scontra fatalmente con la necessità di raccontare "qualcosa di qualcuno". La scommessa di una narrazione esistenziale rivela sin dal principio tutta la sua complessità. È lo stesso scrittore a porre l'accento sul problema essenziale:

Fin da bambino l'esistenza mi pareva il valore massimo [...]. Da grande, quando mi accinsi a scrivere, il compito mi si presentò insieme semplice e difficilissimo: ridurre la vita a esistenza, ricondurre i molteplici casi della vita sotto il minimo comun denominatore dell'esistenza. Perché difficilissimo e, al limite, impossibile? Perché la vita, scacciata dalla porta, rientra dalla finestra. E la vita a sua volta scaccia l'esistenza.¹⁵²

¹⁴⁹ Come scrive Wayne Booth nella *Prefazione alla prima edizione di Retorica della narrativa*, "argomento di questo saggio è la tecnica della narrativa [...], intesa come arte di comunicare con i lettori, ovvero l'insieme di risorse retoriche di cui dispone lo scrittore di epica, di romanzi o racconti quando cerca, più o meno consapevolmente, di imporre al lettore il mondo da lui immaginato. [...] Può sembrare che ponendo le tecniche narrative sullo stesso piano della retorica io abbia ridotto i liberi e inesplicabili procedimenti dell'immaginazione creativa agli abili calcoli di chi scrive a scopo di lucro o di semplice intrattenimento. Tutto il problema della differenza tra artisti che calcolano e artisti che si limitano ad esprimere se stessi senza voler influenzare il lettore è importante, ma non ha nulla a che vedere con il fatto che un'opera, indipendentemente dalla sua origine, riesca a comunicare se stessa", in WAYNE C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, cit., pp. XIII-XIV.

¹⁵⁰ "Come scrittore mi posi solo il compito di ritrovare in ogni cosa il battito dell'esistenza. Di conseguenza formulai un progetto di narrazione esistenziale: forse pazzesco, ma legittimo", in CARLO CASSOLA, *Confessione di uno scrittore sconfessato dai benpensanti di sinistra*, cit., pp. 215-216.

¹⁵¹ CARLO CASSOLA, *Romanzo*, cit., p. 118.

¹⁵² CARLO CASSOLA, *Confessione di uno scrittore sconfessato dai benpensanti di sinistra*, cit., p. 216.

Come sempre, lo “stile semplice” di Cassola cela il carattere tutt’altro che ovvio delle sue deduzioni. Per lo scrittore, il valore modellizzante del *medium* letterario non è di per sé sufficiente a superare le resistenze del lettore, il suo congenito bisogno di rassicurazione: in altre parole, egli sa che l’aspetto “mitologico” dell’intreccio tende ad essere istintivamente accantonato – o più esattamente rimosso – a vantaggio di quello “fabulistico”,¹⁵³ che finisce così col diventare l’unico. Per questo motivo in una nota dichiarazione d’intenti, solo apparentemente paradossale, Cassola afferma di voler “scrivere il maggior numero possibile di pagine... senza dire niente che avesse un significato *particolare*”.¹⁵⁴ È dunque necessario trovare delle soluzioni strutturali che, dissimulando l’aspetto meramente fabulistico dell’opera, forzino il lettore a scorgere nella disavventura vitale di qualcuno la parabola esistenziale di ognuno. Solo così il dramma insensato dell’universalità del dolore subentra alla comprensibile catastrofe del singolo. Solo così il determinismo “naturale” si sostituisce al determinismo causale e il problema irrisolvibile delle cause ultime può accamparsi sulla pagina, rivelando la fragilità inconsistente di qualsiasi spiegazione particolare.

¹⁵³ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico* (1970), Mursia, Milano, 1972: “Ogni singolo testo simula contemporaneamente [...] un certo oggetto particolare ed universale. Così, l’intreccio di *Anna Karenina*, da una parte rappresenta un certo oggetto particolare: il destino dell’eroina [...]. Questo oggetto, completo di un proprio nome e di tutti gli altri attributi dell’individualità, costituisce solamente una parte dell’universo che si può rappresentare nell’arte. [...] D’altra parte questo stesso soggetto è immagine di un altro oggetto, che ha una tendenza ad un allargamento senza limiti. Ci si può immaginare il destino dell’eroina come lo specchio del destino di *qualsiasi* donna di una determinata epoca e di un determinato ambiente sociale, di *qualsiasi* donna, di *qualsiasi* persona. [...] Si possono quindi distinguere nel soggetto (e più ampiamente in ogni racconto) due aspetti. Il primo, con cui il testo simula un intero universo, lo si può chiamare mitologico; il secondo, che rappresenta qualche episodio della realtà, può essere definito fabulistico”, pp. 254-255. Corsivo nel testo.

¹⁵⁴ Cfr. la prefazione di Cassola a *Il taglio del bosco*, O’Neill, London, 1970, p. 40. Il passo è riportato in HOWARD K. MOSS, *The Existentialism of Carlo Cassola*, cit., p. 382. Il corsivo è mio. Si veda, a questo proposito, anche l’intervista di Cassola all’indomani dell’uscita de *Il cacciatore*: “Questo romanzo io lo giudico in parte mancato, rispetto all’idea iniziale. Volevo fare qualcosa che prima o poi devo pur riuscire a fare, abolendo tutti i sostegni tradizionali della narrativa, riducendo i personaggi a semplici presenze e spogliando veramente gli oggetti da ogni attributo storico. Qualcosa di simile insomma a certi miei raccontini di poche righe che allineavano solo immagini essenziali [...] Ma qui ho commesso l’errore di fare una storia, e una storia bisogna per forza svolgerla”, in intervista di NERIO MINUZZO, *Il romanzo in bottiglia*, “L’Europeo”, 15 novembre 1964, pp. 84-86.

Per “ricondere i molteplici casi della vita sotto il minimo comune denominatore dell’esistenza”, Cassola lavora assiduamente sull’intreccio, sui “fatti” che compongono il tessuto delle sue trame:

Una cosa era certa, che dovevo ridurre al minimo il peso dei fatti. I grossi fatti (grossi, s’intende, secondo una valutazione pratica) non avrebbero dovuto avere né più spazio né più risalto di quelli minimi. È per questo che ne **Il cacciatore** io butto là: “Poi Nelly rimase incinta”, come se si trattasse di un fatto qualsiasi.¹⁵⁵

Ecco un esempio del peculiare *modus narrandi* dello scrittore:

Nelly abitava con la mamma a mezza strada tra Cecina e Bolgheri. Le due donne lavoravano tutto il giorno. Nelly aveva cura delle pentole dei gerani che ornano le finestre, e si occupava dei polli. [...]

Quasi ogni giorno Nelly saliva al podere superiore, dove stavano a pigione due sorelle, orfane, amiche d’infanzia. E qualche pomeriggio capitava la zia Elisabetta, che le portava i libri.

Nei momenti liberi, leggeva o stava alla finestra. Oltre i contadini i passanti erano rari. A volte passava Alfredo, il cacciatore. In quel tempo il fratello di Alfredo, Enrico, che era fidanzato con la figliola del vecchio Mannoni, partì per la guerra di Libia. Poi Nelly rimase incinta.

Una sera, per svagarsi, salì al podere di sopra. Le signorine non c’erano. I contadini attendevano alla sfogliatura del granoturco davanti all’uscio di casa, sotto

¹⁵⁵ Intervista a CARLO CASSOLA, in RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 5. Grassetto nel testo. Si veda anche: “In un altro di quei brevi racconti, *Il cacciatore*, dopo essermi diffuso sulle occupazioni abituali di una ragazza che vive in campagna, butto là la frase: «Poi Nelly rimase incinta». L’episodio destinato a sconvolgere la vita di Nelly lo do insomma insieme alle occupazioni insignificanti di cui si compone la sua giornata, annaffiare i fiori, dar da mangiare ai polli eccetera: per far vedere che ai miei occhi non riveste un’importanza maggiore. [...] Per me sono [...] tutti sullo stesso piano: il fatto che Nelly sia rimasta incinta si aggiunge ad altri per farmi sentire che esiste. Cogliamo qui una prima differenza tra la narrazione esistenziale e la narrazione sociale: per la prima non esiste una gerarchia dei fatti, sul piano dell’esistenza si equivalgono tutti; la seconda invece distingue fra fatti grossi e fatti minimi, concentrandosi solo sui primi. La narrativa sociale si adegua insomma al punto di vista popolare, per il quale esiste una gerarchia dei fatti e un romanzo deve occuparsi solo di quelli grossi (il punto di vista popolare sarà sempre contrario alla narrativa esistenziale)”, in CARLO CASSOLA, *Confessione di uno scrittore sconfessato dai benpensanti di sinistra*, cit., p. 217. A qualche anno di distanza, lo scrittore torna a porre l’attenzione sulla sua tecnica di dissimulazione del fatto “grosso”. Egli sottolinea l’importanza fondamentale di quest’ultima al fine di una narrativa esistenziale, senza però chiarirne la ragione, anzi contribuendo a farne equivocare il senso. Infatti, ciò che emerge da questo intervento cassoliano dei tardi anni Settanta è soprattutto il suo atteggiamento di “alterità indispettita, da caposcuola isolato e incompreso” (cfr. VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 345), un atteggiamento che molte volte lo induce ad assolutizzare il valore programmatico delle sue opzioni narrative, falsandole o, ancora peggio, svuotandole di senso.

la vecchia pergola: uomini e donne erano rientrati dai campi e sfogliavano placidamente scambiando qualche parola nell'ultima dolce ora del giorno. [...]

Ella sedette nel gruppo e cominciò a sfogliare. Le sue dita scorrevano sulle lisce pannocchie; era fresco e si strinse nelle vesti godendo del mite lavoro. Alzando gli occhi vide Alfredo.

Era comparso sulla porticina che dava accesso al cortile e stava indeciso, col fucile a tracolla, polveroso e sudato. Avanzò salutando le donne con un cenno del capo e si mise a discorrere col capoccia. Quest'ultimo aveva fatto un segno: una ragazzina tornò con un bicchiere di vino e Alfredo bevve alla salute dei presenti. I discorsi vertevano sulla caccia e sulla campagna; nell'imminente oscurità le parole degli uomini si succedevano tranquille. Nelly sfogliava macchinalmente, con gli occhi bassi: sentì che stava per piangere, ma non poté frenarsi: Alfredo l'aveva abbandonata, ed ella soffriva non per l'onore perduto, ma perché lo amava. Le lacrime appannarono la vista del granoturco e caddero. Ella si sentì insieme le guance bagnate e il cuore grande grande, come quand'era bimba.

Fu l'ultima volta che vide Alfredo.¹⁵⁶

Nella narrativa cassoliana non è certo la descrizione dei grandi avvenimenti a costituire l'essenziale del racconto. I fatti "grossi" vengono puntualmente confinati in posizione ellittica o decentrata, oppure sono trattati scorciatamente e sinteticamente, ma non perché questi non siano importanti o perché agli occhi dello scrittore abbiano realmente lo stesso peso delle attività quotidiane dei protagonisti, sarebbe sciocco crederlo. Cassola evita di rappresentare diffusamente la circostanza drammatica, e quindi di darle rilievo, affinché l'attenzione del lettore non si concentri sulla sua unicità singolare. Per lo scrittore, infatti, essa è solo un "fatto qualsiasi", vale a dire uno dei "molteplici casi della vita" che, indistintamente, concorrono a determinare il medesimo esito: la frustrazione dei desideri, dei bisogni e delle speranze umane. Dunque, un fatto "grosso" vale l'altro, mentre ciò che rimane fisso e immutabile è il loro effetto traumatico: il dato esistenziale su cui insiste la narrazione è proprio la sofferenza del personaggio, il dolore che, di tanto in tanto, affiora nella sua quotidianità ordinaria, illuminandola di significato. Spostando l'accento del racconto dall'evento al turbamento penoso che questo suscita, Cassola risolve *d'emblée* la questione del rapporto

¹⁵⁶ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 37-38.

tra ciò che è continuo nella vita, nell'esistenza (sarà meglio usare la parola esistenza forse che quella di vita), e ciò che invece è accidentale; un rapporto così fondamentale che si presenta a chi scrive e soprattutto a chi scrive poesia.¹⁵⁷

Per quanto efficace, questo espediente narrativo non tradisce immediatamente la sua finalità: si tratta, infatti, di una soluzione retorica piuttosto reticente,¹⁵⁸ che pretende un certo sforzo inferenziale da parte del lettore. Così, nei romanzi degli anni Sessanta – che mostrano complessivamente uno stile di enunciazione e un sistema di procedure testuali più esplicite, più ridondanti – Cassola non rinuncia alla sua tecnica originaria, ma vi affianca il commento diretto di un'autorevole voce narrante, che ribadisce apertamente la contingenza delle cause e l'ineludibilità dell'effetto:

da *Un cuore arido*:

La felicità, quella gioia acuta che sconvolge il cuore, quella specie di spasimo dell'anima, non può durare che poco. [...] Ma Anna, a quel tempo, non lo sapeva ancora. Credeva che la felicità le fosse stata tolta dalla sorte avversa, che aveva costretto Mario a partire.¹⁵⁹

¹⁵⁷ MARIO LUZI, intervento alla *Tavola rotonda*, in Carlo Cassola, Atti del convegno, cit., p. 228.

¹⁵⁸ Per una distinzione tra testi ridondanti e testi reticenti, o più correttamente, tra procedure testuali ridondanti e reticenti cfr. FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze, 1996: "Si può proporre [...] una di quelle dicotomie quasi inevitabili nella teoria letteraria [...]: è la distinzione tra *testi ridondanti* e *testi reticenti*, gli estremi teorici di una linea sulla quale si potrebbero disporre tutti i testi letterari, collocati in punti diversi in base alla loro misura specifica di detto e non-detto. [...] Il testo ridondante è [...] iperdeterminato: tende all'«ipertrofia dei procedimenti anaforici» e dei procedimenti fatici, trasmette l'informazione in modo esplicito, leggibile [...]; ha insomma lo scopo fondamentale di scongiurare i «rumori» e le eventuali dispersioni. Per questo il testo definisce la figura autoritaria di un narratore, utilizza un gran numero di segni metanarrativi, codifica esplicitamente la figura del lettore iscritto, orienta il punto di vista e traccia un legame univoco tra le varie prospettive, motiva in modo verosimile tutti gli elementi, spiega e commenta qualsiasi cosa, ricorre a massime e a citazioni generali, guida le inferenze, suggerisce le congetture e le previsioni, e in complesso aiuta il lettore a farsi una visione chiara e coerente di tutto il paesaggio testuale. Il testo reticente, all'opposto, ha l'aspetto di un discorso ipodeterminato: il suo stile è taciturno e discreto, l'informazione lacunosa, incompleta, intessuta di non-detto e di punti indeterminati che richiedono la collaborazione del lettore. Il narratore è spesso invisibile o addirittura inattendibile", pp. 233-234. Corsivo nel testo.

¹⁵⁹ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1032.

Da *Paura e tristezza*:

Se qualcuno l'avesse vista avrebbe creduto che fosse felice. Sembrano tutte felici le persone, quando hanno sul viso un riflesso di quella luce. Purtroppo la felicità non c'è.¹⁶⁰

Oppure, è il *medium* figurale a fare da prestanome all'ideologia dello scrittore. Attraverso le riflessioni della giovane protagonista di *Paura e tristezza*, presentate in forma di *narrated monologue*,¹⁶¹ il motivo della comunanza fatale di afflizioni e di patimenti emerge chiaramente:

Le tornarono in mente i racconti di Fine, della ragazza che s'era buttata nelle Balze perché aveva perduto l'onore, dell'ubriaco che aveva sbagliato viottolo... Le tornarono in mente anche le canzoncine: quella del grillo, quella della cornacchia del Canada. La cornacchia del Canada era stata ammazzata per sbaglio dal suo innamorato, mentre il grillo s'era ammazzato da sé conficcandosi in cuore le zampine. No, non era stato il grillo, era stata la formicuzza quando aveva saputo che il suo innamorato era morto. [...]

Era stato triste il destino del grillo e della formicuzza. Si volevano bene, avrebbero potuto essere felici; invece niente, il grillo era dovuto andare lontano ed era morto e la formicuzza s'era ammazzata perché non aveva resistito al dolore.

Tutte le canzoncine di Fine erano tristi. Non se n'era accorta quando le aveva imparate [...]. Se ne accorgeva solo ora che erano tristi. Era triste il mondo, c'erano per tutti l'infelicità e la morte. [...]

Non s'era accorta del canto dei grilli. Se ne accorse ora, era un *cri-cri-cri* fiavole ma continuo che veniva dal campo. Ognuno cantava con la sua vocina, come se chiamasse gli altri, e tutti insieme facevano un coro. No, non era un coro, era un pianto accorato. Era cominciato a buio e sarebbe durato tutta la notte. Anche lei aveva voglia di piangere, sul povero Ras, su se stessa, sulla mamma, su tutti quanti.¹⁶²

¹⁶⁰ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1711.

¹⁶¹ Questa è la classificazione, proposta da Dorrit Cohn, dei diversi tipi di rappresentazione dell'interiorità di un personaggio all'interno del *Third-Person Context*: "1. psycho-narration: the narrator's discourse about a character's consciousness; 2. quoted monologue: a character's mental discourse; 3. narrated monologue: a character's mental discourse in the guise of the narrator's discourse". Cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey, 1978, p. 14.

¹⁶² CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1350-1351. Corsivo nel testo.

E non si può fare a meno di notare che è proprio attraverso la letteratura – rappresentata nel brano dai suoi equivalenti popolari, i racconti e le “canzoncine” di Fine – che Anna prende coscienza della tristezza del mondo.

Nel momento in cui dissimula il fatto “grosso”, Cassola sta già erodendo la dimensione causale della dinamica narrativa, cioè sta già mettendo in discussione non solo l’attendibilità, ma la stessa possibilità, di un’interpretazione meccanicistica del mondo e della condizione dell’uomo. A questo procedimento, si aggiunge, sul piano delle strutture narrative, la tecnica aggregatrice e paratattica – che avanza “per montaggio di spezzoni, senza modulazioni di passaggio”¹⁶³ – con cui Cassola compone tutte le sue opere, dagli esilissimi “raccontini” ai romanzi più distesi. Tuttavia, fra le diverse scelte strutturali messe in campo dal nostro autore, per disoccultare “ciò che è occultato da una realtà percepita e descritta naturalisticamente”,¹⁶⁴ una si rivela particolarmente decisiva ed è quella compiuta al livello della gestione della voce narrante e della focalizzazione. Le opere di Cassola mostrano tutte una situazione narrativa di tipo figurale.¹⁶⁵ A prima vista, il modello comunicativo a-

¹⁶³ LUIGI BALDACCI, *Le illuminazioni*, in Id., *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, 1993, p. 13. Le puntuali affermazioni di Baldacci a proposito della tecnica aggregazionale tozziana sono validissime anche per il nostro autore.

¹⁶⁴ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 436.

¹⁶⁵ Faccio riferimento qui alla classificazione delle differenti situazioni comunicative attivate dalla narrazione proposta dallo studioso tedesco Franz K. Stanzel: “The three narrative situations [...] must be understood first and foremost as rough descriptions of basic possibilities of rendering the mediacy of narration. It is characteristic of the *first-person narrative situation* that the mediacy of narration belongs totally to the fictional realm of the characters of the novel: the mediator, that is, the first-person narrator, is a character of this world just as the other characters are. [...] It is characteristic of the *authorial narrative situation* that the narrator is outside the world of the characters. The narrator’s world exists on a different level of being from that of the characters. Here the process of transmission originates from an external perspective [...]. Finally, in the *figural narrative situation*, the mediating narrator is replaced by a reflector: a character in the novel who thinks, feels and perceives, but does not speak to the reader like a narrator. The reader looks at the other characters of the narrative through the eyes of this reflector-character. Since nobody «narrates» in this case, the presentation seems to be direct. Thus the distinguishing characteristic of the figural narrative situation is that the illusion of immediacy is superimposed over mediacy”, in F. K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen, 1982², trad. di Charlotte Goedsche, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, 1984, pp. 4-5. Corsivo nel testo. Occorre una precisazione. Il modello di Stanzel è basato su tre situazioni narrative fondamentali: queste, però, non devono essere considerate alla stregua di categorie rigide entro cui costringere ogni singola manifestazione narrativa. All’interno della sua opera, infatti, lo studioso tedesco presenta anche una classificazione esaustiva di tutte le possibili situa-

dottato dallo scrittore volterrano sembra essere di stampo classico: troviamo, nei romanzi come nei racconti, un narratore esterno con focalizzazione interna, ma il punto è che questo narratore onnisciente, per quanto riguarda le vicende in corso, ne sa solo quanto il protagonista. L'adeguamento al suo livello di percezione del reale è assoluto e nemmeno alla fine del racconto l'io narrante interviene a chiarire il senso delle peripezie rappresentate. Solo scegliendo un punto di vista interno alle vicende raffigurate – il punto di vista confuso, limitato, precario di chi le sta vivendo – si può restituire la reale inesplicabilità della vita.

Così, al posto delle spiegazioni, il testo cassoliano allinea una serie di domande, una serie di disperate richieste di senso:

dal racconto *Paura e tristezza*:

Con lo sguardo e col pensiero tornò alla Badia. La vita era triste, lassù. Anche perché triste era stata la vita dell'Anna. Oh, se avesse potuto essere felice! Nella sua fantasia i fatti più straordinari s'erano compiuti per fare questa felicità. Ma l'Anna non fu felice. Un giorno si mise a piangere perché doveva partire; e lui empì invano la casa dei suoi urli disperati. L'Anna partì. Per dove? [...]

Canticchiando, si ridiceva all'infinito la canzoncina del grillo che doveva sposare la formicuzza:

Quando fu sera
di là dal mare
s'intese dire
che il grillo stava male.
Quando fu notte
di là dal porto
s'intese dire
che il grillo era morto.

zioni narrative, organizzandole nel *continuum* formale di un cerchio tipologico, cioè secondo una scala continua di variazioni che testimonia, grado per grado, il passaggio da un tipo di narrazione all'altro. Inoltre, la situazione narrativa di un'opera non è una condizione statica, ma un processo dinamico di continue modulazioni, di oscillazioni all'interno di un settore del cerchio tipologico. Questo significa che un'opera può essere vista come una sequenza strutturata di un certo numero di situazioni narrative, delle quali una ha generalmente una funzione dominante e decide, quindi, della collocazione del testo all'interno di tale cerchio.

Perché il grillo era voluto andare lontano? Anche l'Anna aveva fatto così.¹⁶⁶

Da Rosa Gagliardi:

Pensò alla nipote. Certamente Anna si sarebbe sposata. Si vedeva subito che non era destinata a rimanere ragazza.

Anna sarebbe stata una buona moglie e una buona madre. Anche lei, Rosa, avrebbe potuto essere una buona moglie e una buona madre. Lei non era esagerata come la sorella, ma quando pensava al giorno del matrimonio di Anna, non poteva fare a meno di sentirsi rimescolare tutta. [...]

Ripensò al matrimonio della sorella. Al banchetto l'avevano presa in giro perché la minore le era passata avanti. E, fa vergogna a dirlo, lei, Rosa, aveva bevuto un tantino più del necessario. Gli sposi a capotavola (lei diciott'anni e lui ventuno) erano raggianti. Tutti parlavano, ridevano, scherzavano. Ma dopo partiti gli sposi, era accaduto qualcosa in lei... qualcosa di cui nemmeno ora sapeva rendersi conto. Forse la stessa cosa le sarebbe accaduta il giorno del matrimonio di Anna.¹⁶⁷

Da *Il cacciatore*:

Improvvisamente si sentì piena di dolore, non capiva nemmeno lei il perché. Guardò la madre: ma non era da lei che le veniva il dolore. No, il dolore le veniva da Alfredo. "Perché mi ha lasciato? Perché è stato cattivo con me?" Tutti, tutti erano stati cattivi con lei. "La cattiveria degli uomini" era un'espressione che la madre aveva sempre in bocca. Per questo c'era la guerra... Alfredo la guerra non la faceva, ma era cattivo lo stesso ad ammazzare gli animali. Alfredo era come gli altri, era bastato l'odore di selvatico a ricordarglielo.

Ma il dolore non passava. Lo aveva lì, sotto la mammella, dov'è il cuore, appunto.¹⁶⁸

Dal romanzo *Paura e tristezza*:

Dopo mangiato, andò a guardarsi nello specchio del cassetto. La mamma le aveva annodato le trecce sulla nuca, fermando il rocchio con tre o quattro forcine. Anna se le sfilò, sciolse le trecce e provò a vedere come stava. Peccato che non potesse vedersi dietro.

¹⁶⁶ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 6 e pp. 10-11.

¹⁶⁷ CARLO CASSOLA, *Rosa Gagliardi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 654-655.

¹⁶⁸ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1257-1258.

“Che stai facendo?”

“Niente niente” si affrettò a rispondere.

“Perché ti sei sciolta le trecce? Dove hai messo le forcine?”

“Mi stanno meglio sciolte” azzardò lei.

“Ti stanno meglio cosa? Eh, cominceresti presto, figliola.” L’aveva presa per un braccio; con uno strattone la fece passare in cucina. “Ora mi tocca durare la fatica di rifarti il crocchio. Voltati. Sta’ ferma.” Le diede una tirata di trecce che le strappò un “ahi”. “E ora? Dove vorresti andare?”

“Un po’ fuori.”

“Fuori dove? Non ti muovi di qui, invece.”

“Ma qui, che faccio?”

“E fuori, che fai?”

“Almeno prendo un po’ d’aria.”

“L’aria, la puoi prendere anche stando a sedere sullo scalino. Guai a te se ti allontani.”

Anna obbedì. Per un po’ stette a testa bassa, inghiottendo le lacrime. “Mi contentavo di tenere le trecce sciolte” pensò. “Sarei stata anche in casa... non me ne importava di farmi vedere.”

Sarebbe stata anche meglio coi capelli sciolti: ma quello, figuriamoci se la mamma gliel’avrebbe permesso. L’aveva detto anche la vicina: “Che meraviglia di capelli! Perché non glieli lasciate sciolti?”. “Sì, così se li risporca subito” aveva tagliato corto la mamma. [...]

“A tenerli sciolti qualche ora, mica me li sarei sporcati” si strusse Anna. “Ci sarei stata attenta. Che li ho a fare belli se durante la settimana porto la pezzuola, e la domenica, le trecce annodate dietro? Tanto varrebbe che mi fossero cascati. Sì, come alle donne che hanno avuto il tifo.”¹⁶⁹

Le domande dei protagonisti rimangono senza una risposta. Quello che resta sulla pagina è solo il loro senso di stupore, di smarrimento, di privazione sofferta senza saper darsene conto. Al personaggio sfuggono le leggi del mondo in cui vive, così come all’autore sfugge il perché di una condizione esistenziale irrimediabilmente drammatica. Cassola sceglie di raccontare attraverso il punto di vista di un personaggio che non sa dare un senso a quello che gli accade, alla sua situazione particolare, poiché questo è l’unico modo per alludere alla generale insensatezza del mondo, all’assurdità del dolore umano. Quindi, la limitazione percettiva del protagonista corrisponde, paradossalmente, a una

¹⁶⁹ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1394-1395.

visione quanto mai chiara e acuta della verità, della *quidditas*, del cosmo, una visione che anche il lettore è chiamato a condividere e a non abbandonare. Certo, quest'ultimo può ancora spiegarsi le storie, cioè ricercare nell'intreccio le cause che determinano la sofferenza dei personaggi. Così, Rosa prova una fitta di patimento al pensiero delle nozze della nipote perché si riaffaccia in lei il rimpianto, a lungo rimosso, per la famiglia che non ha avuto; le aspirazioni affettive di Nelly si scontrano con la scelta irrevocabile di Alfredo di non prender moglie; infine, Anna subisce le conseguenze inevitabili della sua condizione di bastarda. Ma, naturalmente, non restaureremo noi in veste di lettori ciò che con tanto impegno Cassola ha cercato di demolire. Tutte le opere dello scrittore sono costruite per farci sentire dall'interno la durezza incomprensibile della vita. Il lettore, dopo aver a lungo camminato in compagnia del *medium* figurale, dopo aver co-vissuto la sua amara vicenda esistenziale, non può più acquietarsi, né risarcirsi, con alcuna spiegazione: non esiste storia, non esiste *plot* in grado di giustificare, di rendere accettabile, la discordia perenne tra volontà e destino.

3.2. “È FATTA MALE LA VITA”

L'impianto narrativo dei racconti brevi o lunghi e dei romanzi cassoliani è sostanzialmente unitario. Come ha puntualmente notato Spinazzola:

la struttura narrativa preferita da Cassola imposta una situazione atta a misurare le risorse energetiche dell'io a fronte non di eventi eccezionali ma della piatta normalità quotidiana. Per quanti sforzi faccia, il personaggio ne verrà risucchiato ma vivrà in modi diversi la sua sconfitta. [...]

In ogni caso, il fulcro della vicenda è proprio un'esperienza vitale straordinaria, che innesca una dialettica a catena di illusioni e delusioni, progetti del desiderio e abbandoni sconsolati: un fattore dinamico, insomma, destinato a venire sommerso in una stasi devitalizzata.¹⁷⁰

A variare è la collocazione di questo nucleo fondativo del racconto. Si possono così individuare tre differenti tipologie strutturali, sperimentate da Cassola nel corso degli anni.

Nella prima di queste, l'evento cruciale si celebra fuori dalla narrazione, precisamente in sede prediegetica. Il personaggio entra in scena già sconfitto; il momento o l'opportunità di accensione vitale è ormai trascorso, per lui: esso sopravvive unicamente nella sua memoria. Se, da un lato, questa soluzione compositiva consente a Cassola di riprodurre assai chiaramente la condizione dell'io che, al suo ingresso nel mondo, si trova già immerso in una situazione fallimentare; dall'altro, essa permette al nostro scrittore di lasciare testimonianza della persistenza instancabile dell'energia sentimentale posseduta dagli individui. La narrazione, infatti, si focalizza sui tentativi del personaggio di reggere l'onda del dolore e della frustrazione, di risalire la china, di rimotivare la propria presenza nel mondo; tuttavia, vani saranno i suoi sforzi,

¹⁷⁰ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 334.

perché “il senso e il *pathos* dell’esistenza gli si sono bruciati per sempre”.¹⁷¹ Va detto che lo schema *post factum* si addice specialmente a narrazioni di misura non troppo estesa, basate su un protagonista unico: infatti, un romanzo non riuscirebbe a reggere, per tutta la sua lunghezza, una struttura così sbilanciata verso un passato non raccontato. I racconti lunghi stesi da Cassola nel dopoguerra offrono le prove migliori di questo procedimento, dal momento che la caratteristica propria di questa forma intermedia, a mezza via tra romanzo e racconto, è

la creazione, la costruzione di uno spazio narrativo sufficientemente sgombro e rarefatto perché un avvenimento accaduto a un personaggio protagonista vi possa venire sospeso e (per dir così) amplificato, in maniera da vibrare, risuonare, propagarsi nel silenzio.¹⁷²

Nel *Taglio del bosco* l’evento-chiave è la prematura scomparsa della moglie del protagonista: quando la storia ha inizio Rosa è morta da tre mesi e Guglielmo prova a risollevarsi dal lutto patito, cercando di ritrovare nel lavoro¹⁷³ – nel contatto operoso con la natura e nella soddisfazione per la propria

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 335.

¹⁷² MARIO BARENGHI, *Il “tempo” del racconto lungo*, in *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di Studio “Il Vittoriale degli italiani” MOD (Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003), a cura di Nicola Merola e Giovanna Rosa, Vecchiarelli, Roma, 2004, p. 5.

¹⁷³ Si noti che la scelta di un protagonista taglialegna è tutt’altro che casuale: c’è perfetta corrispondenza tra il lavoro che Guglielmo compie sulla porzione di bosco che ha acquistato – taglia, recide, elimina – e ciò che egli vorrebbe fare con il suo dolore. In alcuni punti dell’opera il resoconto oggettivo s’interrompe, per lasciare emergere più chiaramente la valenza simbolica dell’attività del boscaiolo: “Tac: una scaglia schizzò via. Tac: la tacca bianca si approfondì. Ancora qualche altro colpo di striscio, poi Guglielmo cominciò a lavorare di taglio. A ogni colpo saltavano via schegge, frammenti, bricioli. La lama si conficcava puntualmente nel taglio; Guglielmo la liberava con uno strattone, tornava a rialzare l’accetta e questa ricadeva nello stesso punto. Ancora dieci, dodici colpi, e il pino crollò, restando tuttavia attaccato al ceppo per una sottile lingua filamentosa. Un paio di accettate ancora, e la tenace fibra fu recisa. Il pino si assestò sul terreno. Guglielmo si mise a cavalcioni del tronco e provvide a mozzare i rami e la punta. Lavorò di lena l’intera giornata, senza occuparsi di quello che facevano gli altri. Di tanto in tanto si raddrizzava per guardarsi intorno, per aspirare il penetrante odore che dà la polpa del legno e, soprattutto, per ascoltare i colpi. Poi tornava ad alzare l’accetta lasciandola ricadere con forza. Fu l’ultimo ad abbandonare il lavoro, benché fosse in movimento da quindici ore. Mangiava in modo macchinale, guardando fisso un punto qualsiasi del capanno, e vedeva mentalmente l’accetta alzarsi e ricadere, alzarsi e ricadere, finché la pianta crollava fragorosamente. Si agitò tutta la notte: in sogno o nel dormiveglia vedeva mulinare la scure”, in CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 115.

iniziativa imprenditoriale – il benessere fisiopsichico, la felicità completa che la donna gli aveva donato:

Era una bellissima mattinata. [...] Il fulgore del sole, gli odori della campagna, il confuso rumore che era nell'aria, tutto contribuiva a metterlo in un piacevole stato d'animo. I mesi di duro lavoro e di forte guadagno che aveva davanti costituivano una prospettiva gradevole. Guglielmo si rallegrava di aver preso la decisione di comprare un taglio senza attendere le aste comunali. "Sono all'oscuro dei prezzi, ma che fa? Può andarmi male come può andarmi bene. Forse tra quindici giorni mi si sarebbe potuta presentare un'occasione migliore; ebbene, non importa, l'essenziale è che possa rimettermi a lavorare. Perdio! Se restavo altri quindici giorni senza far niente, finivo al manicomio. Il lavoro mi servirà di distrazione, mi aiuterà a tirarmi su. Mi sembra già di essere un altro."¹⁷⁴

Si fermarono in un valloncetto a far colazione. Il cibo, il vino, e poi una fumatina, rianimarono la compagnia. [...]

Guglielmo fu il primo a levarsi in piedi: cominciava a provare ora quello che le tenebre prima, la fatica poi avevano tenuto in sordina: il desiderio di raggiungere il taglio, di prenderne possesso, di iniziare il lavoro. Si rammaricava al pensiero che i primi due giorni avrebbero dovuto perderli per costruire il capanno. [...]

Scalando l'ultimo monticello, pensava che, senza il contrattempo della fattoria, avrebbero potuto essere sul posto fin dalla sera prima. E quando, giunto in cima, vide il fulgore del sole nascente trasparire dietro le nubi gonfie e frastagliate che orlavano l'orizzonte, lo invase addirittura come una febbre di camminare, di agire, di recuperare il tempo perduto.¹⁷⁵

Ma tutto è inutile. La perdita dell'amatissima moglie è irrisarcibile. Così, nonostante il taglio si riveli un ottimo affare,¹⁷⁶ quando Guglielmo torna a casa, dopo cinque mesi di assenza, alla domanda preoccupata della zia non potrà che rispondere: "Dio mio, Lina... Va sempre peggio".¹⁷⁷ Il tempo trascorso ha

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 109-110.

¹⁷⁶ "Guglielmo [...] aveva tirato fuori il taccuino e il lapis e faceva dei conti. Il prezzo del carbone era in aumento; l'affare si dimostrava migliore di quanto non apparisse in principio; si poteva fare assegnamento su settemila lire di guadagno. Ma Guglielmo aveva in vista affari anche migliori. L'anno venturo avrebbe appaltato parecchi tagli tutti in una volta. Lo tentava anche il commercio all'ingrosso del carbone. Ormai possedeva un piccolo capitale ed era in grado di estendere la sua attività. Eh, ne aveva fatta di strada dal tempo in cui era un semplice taglialegna e riceveva una giornata di novanta centesimi! Ne aveva fatta di strada, ma... «Perché penso a queste cose? Perché faccio tutti questi conti? Che m'importa guadagnare mille lire più o meno? Ah, vorrei tornare ad essere un semplice taglialegna, ma che lei fosse ancora viva!»", *Ibidem*, pp. 149-150.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 168.

acuito la sofferenza del vedovo, anziché lenirla. Il trauma della perdita improvvisa si è trasformato nella disperata coscienza di un vuoto irreparabile, assoluto, definitivo: “la moglie non c’era più; era morta; era sparita per sempre”.¹⁷⁸

La protagonista di *Rosa Gagliardi*, invece, è una donna di paese, non più giovane, che vive sola dopo che molti anni prima il suo promesso sposo ha trovato la morte in guerra. Rosa si è adoperata al meglio per seppellire dentro di sé il ricordo dell’occasione matrimoniale mancata:

Rosa aveva tirato fuori il lavoro.

“Ma che mi dici” fece Enrichetta, riprendendo il suo.

Rosa sospirò:

“Una gran disgrazia” disse. “È così... Quante si ritrovano male: o il marito o i figlioli o la salute. È difficile che in una famiglia non ci sia qualche guaio. Io per me ringrazio il Cielo...”

“Oh, per questo anche noi non ci possiamo lamentare” disse Enrichetta.

“Quando una resta ragazza, sembra che le sia capitata chissà quale sciagura. Ma se si pensa a tutte le disgrazie, i dispiaceri, le preoccupazioni...”

“Proprio così” rispose Enrichetta.

“Una donna sola se la cava meglio nella vita” concluse Rosa.¹⁷⁹

Rosa, che ha trovato una specie di famiglia sostitutiva nella sorella e nella nipote, sembra paga della sua esistenza, che scorre ormai tranquilla. Ma la sua calma, la sua serenità imperturbabile nascondono in realtà un dolore, un rimpianto per la famiglia che non ha avuto. Una patina malinconica affiora così, gradualmente, dietro la narrazione pacata e distesa di pigre giornate, di incontri insignificanti, di colloqui privi di interesse: la ferita della protagonista non è sanata e tornerà a bruciare in occasione delle nozze della nipote. Per questo motivo, Rosa guarda con apprensione alla crescita di Anna, cercando di ritar-

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 147.

¹⁷⁹ CARLO CASSOLA, *Rosa Gagliardi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 630-631.

darla il più possibile, provando a rinviare il momento in cui dovrà fare i conti con il suo fallimento esistenziale:

Un pomeriggio Rosa andò con la bimba a trovare due conoscenti. [...]

“Guarda c’è anche la bimba” esclamò Enrichetta, e Anna si sentì sull’una e sull’altra guancia l’umido sgradevole del bacio.

“Chiamala bimba! Ormai è una signorina” fece la sorella baciandola alla sua volta.

“No, no, è una bimba” intervenne Rosa. “È sempre una bimba, per fortuna.”¹⁸⁰

Intanto Rosa e la signora Onesti parlavano tra loro.

“È una buona bimba” diceva quest’ultima. “Si vede subito che è una buona bimba.”

“Sì, è stata educata all’antica” rispose Rosa. “Senza idee per la testa. È una bimba quieta. Sono sicura che farà una buona riuscita.”

“Mi piacerebbe una ragazza così per il mio Umberto” disse la signora Onesti. E aggiunse: “Credimi che è una preoccupazione. Si fanno tanti sacrifici per i figlioli e poi... Ne ho visti Dio sa quanti di giovani rovinati per un matrimonio riuscito male”. Inghiottì (aveva una specie di tic) e disse ancora: “Perché, per conto mio, quando un matrimonio riesce male, la colpa è sempre della donna”.

Rosa le diede senz’altro ragione.

“È tanto un buon ragazzo” disse la madre. “E ha già una passione al lavoro... Mi piacerebbe che sposasse una ragazza come Anna.”

“È troppo presto per pensare a queste cose” disse Rosa sorridendo.¹⁸¹

A questi personaggi non resta che rifugiarsi nei ricordi. Essi, infatti, continuano a esistere in quanto rammentano di aver vissuto:

Ma lei, Rosa, che non aveva le preoccupazioni della famiglia, lei aveva tempo di pensare ad Angela e a tutti gli altri parenti e conoscenti che erano scomparsi. Anche al povero Enrico, sì... Forse la sua vita sarebbe stata tutt’altra, se Enrico fosse tornato dalla guerra. Invece aveva incontrato la morte, come tanti della sua classe, sul campo di Sciara Sciat.¹⁸²

Il pomeriggio Rosa andava a riposare. Si toglieva il vestito e si buttava sul letto. Ma non riusciva a dormire. Si alzava spossata.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 629.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 646.

¹⁸² *Ibidem*, p. 628.

La stanza più fresca della casa era sempre il salottino. “Ah!” faceva Rosa accomodandosi sulla poltroncina di vimini. Erano le quattro del pomeriggio: aveva tre ore davanti a sé.

Riandava col pensiero al passato. Una folla d’immagini si affacciava alla sua memoria. Rosa isolava quelle più care, con la stessa cura con cui aveva scelto le fotografie disposte sulla parete.¹⁸³

È la memoria della loro attività relazionale a soccorrere e sorreggere i protagonisti cassoliani, anche e soprattutto quando gli eventi hanno ormai bruciato la loro vibrante intensità. Così, nei momenti immediatamente successivi alla tragedia, Guglielmo si affretta ad allontanare da sé il pensiero eccessivamente penoso della moglie:

Passando davanti al piccolo cimitero, volse uno sguardo rattristato attraverso il cancello, si segnò e disse un requiem per la sua povera moglie. Erano giusto tre mesi che l’aveva lasciato. Si sforzò di aumentare il passo e di tornare ai pensieri di poco prima.¹⁸⁴

Mentre, col passare del tempo, il vedovo si lascia sommergere sempre più dalla dolcezza dei ricordi:

Forse che non era stato bello il tempo del fidanzamento? Egli tornava dal taglio il sabato sera; la Domenica mattina vestiva l’abito della festa, si sbarbava, e vedeva la fidanzata in chiesa, alla Messa. La vedeva da lontano, perché in chiesa le donne stavano avanti, sedute sulle panche, e gli uomini dietro, in piedi. Nel pomeriggio andava a prendere la fidanzata e con lei usciva a far due passi per la strada provinciale. Oltrepassavano la zona del passeggio e si spingevano fino al camposanto e anche oltre. In genere li accompagnava la sorella di Guglielmo, Caterina. Caterina allora era giovane e piena di vivacità. Si sedevano su un argine; le due ragazze parlavano tra loro, Guglielmo interveniva di rado nella conversazione. Una volta aveva voluto dire la sua circa la moda dei capelli corti, che allora cominciava a diffondersi anche a San Dalmazio, ma la sorella gli aveva dato sulla voce dicendo: “Che vuoi saperne tu! orso selvatico”. E la fidanzata si era messa a ridere e poi lo aveva guardato e gli aveva fatto una carezza sui capelli.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 656.

¹⁸⁴ CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 98.

Non era stato forse bello il giorno del matrimonio? Erano in ventiquattro al pranzo, loro due a capotavola, lei disinvolta e allegra, lui imbarazzato e felice... Non erano stati belli tutti gli anni della loro vita in comune?¹⁸⁵

Anche per Rosa Boni, figura centrale dello straordinario raccontino *La visita*, vedova da dieci anni, la vita è ormai fatta tutta di ricordi e di nostalgia del passato. La novella incastra tre visite una dentro l'altra, senza soluzione di continuità. La prima è quella che il colonnello Delfo fa alla famiglia Murchison al tempo delle guerre napoleoniche: scopriremo, in seguito, che si tratta dell'"animazione"¹⁸⁶ di un arazzo appeso alla parete della stanza da letto di Rosa. Essa mette in moto la storia di un'altra visita, quella che il cognato fa alla vedova, per informarla sulla malattia della sorella e per convincerla alle seconde nozze. Tuttavia, per Rosa, l'unica possibilità di esistere non è "pensare a cambiar vita", ¹⁸⁷ ma essere trascinata nel passato. Infatti, la terza visita, quella fondamentale, è la visita del passato, il ricordo del marito e della giovinezza senza pensieri che, per un attimo, sorprende Rosa, scaldandole piacevolmente il cuore:

Il cognato era stanco del viaggio e lo fece stendere sul letto matrimoniale. Chiuse le imposte e uscì dalla camera dando un'occhiata all'arazzo. "Chi sono quei due uomini, zio Andrea?" aveva chiesto una volta il più grande dei nipoti. Era stato l'anno stesso della morte di Andrea. Dieci anni erano passati. "Sono i Bucalossi" aveva risposto Andrea ridendo; e poi s'era messo a cantare, adattando le parole sulla canzonetta: Bucalossi Bucaalossi...

Quando il cognato comparve in cucina era vicino mezzogiorno. Rosa era indaffarata intorno alle pentole. L'uomo andò nel minuscolo salotto accanto alla cucina e prese un libro dalla mensola. [...] Mentre leggeva sentiva la donna che, sempre dietro le pentole, cantava: Gira e rigira biondina l'amore la vita godere ti fa... Rifletté che quel valzerino doveva essere pieno di ricordi, per lei. Difatti Rosa l'aveva ballato quando era giovane. Riascoltandolo dalla propria voce, i tempi andati le tornavano

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 152-153.

¹⁸⁶ Cfr.: "Animare una stampa, cioè far muovere e vivere i suoi personaggi, è, appunto, tentare un film dell'impossibile", in CARLO CASSOLA, *Il film dell'impossibile*, in *La visita* (1962), cit., p. 7.

¹⁸⁷ CARLO CASSOLA, *La visita*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 18. La prima pubblicazione della novella risale al 1939 in *Tre racconti. La visita, Il soldato, Il cacciatore*, "Letteratura", III, 4, ottobre-dicembre 1939.

alla memoria in un unico ricordo fuso, indistinto: e seguitava a cantare trascinata da una dolce, voluttuosa tristezza.¹⁸⁸

Lo schema del racconto *post factum* mette in luce un tratto paradossale della narrativa cassoliana. Le opere dello scrittore sono tutte calate nel presente – la materia narrativa è costituita dai dettagli della quotidianità, dell’*hic et nunc* – ma questo presente è, in realtà, un tempo vuoto, un tempo di privazione e di mancanza: i personaggi lo abitano, o meglio vi si aggirano, riempiendolo di ricordi oppure di attese. Quest’ultimo è il caso dei giovani¹⁸⁹ protagonisti de *Le amiche* e de *Il soldato*,¹⁹⁰ due racconti lunghi, che rappresentano gli esempi più notevoli della seconda tipologia strutturale adottata dal nostro autore. L’evento principale è ora situato in prossimità del finale: si tratta, per entrambi i personaggi, del penoso riconoscimento dei condizionamenti ineludibili della realtà. Il tempo trascorso non ha corroborato le risorse energetiche dell’io adolescente: al contrario, per Cassola, diventare adulti significa scoprire per la prima volta – quella decisiva ed estrema – quanto la vita sia difficile e crudele.

Al termine di una lunga camminata, che l’ha portata sulla cima di una collina insieme alla cugina e alla “bimba” Franca, la diciannovenne eroina delle *Amiche* è invasa da una sensazione di gioioso entusiasmo e di pienezza vitale. La felicità che Anna prova a contatto con la natura – osservando “l’ampia distesa d’aria”,¹⁹¹ lasciando vagare liberamente lo sguardo sul vasto panorama che la circonda – è, per lei, qualcosa d’indiscutibile, di duraturo, qualunque

¹⁸⁸ Ivi.

¹⁸⁹ Questo non vuol dire che gli slanci speranzosi siano, per il nostro scrittore, un’esclusiva della gioventù. La vita infatti è una continua altalena tra desiderio e inibizione: quest’ultima non esaurisce mai le risorse energetiche dell’io. Proprio in questo vitalismo instancabile, inestinguibile, risiede la peculiarità del realismo esistenziale cassoliano, peculiarità che lo distingue nettamente dal romanticismo leopardiano come, del resto, nota lo stesso autore: “Leopardi considerava l’attesa della vita come una stagione irripetibile. In questa contrapposizione tra l’attesa della vita e la vita, si rivela il suo romanticismo. In realtà la vita è anche attesa della vita. Anche da vecchi, la vita si materia di una vaga speranza nell’avvenire”, in CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., p. 48.

¹⁹⁰ *Il soldato* esce dapprima su “Nuovi Argomenti”, prima serie, 26, maggio-giugno 1957; in seguito viene pubblicato in volume, insieme a *Rosa Gagliardi*, in *Il soldato*, Feltrinelli (“Biblioteca di letteratura. I contemporanei”, 1), Milano, 1958; infine entra nella raccolta *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1959.

¹⁹¹ CARLO CASSOLA, *Le amiche*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 75.

cosa accada. I casi normali della vita, dal matrimonio alla maternità, non sono in grado di alterarla:

L'aria era raffrescata, ma la luce del sole era divenuta più calda sui dorsi boscosi e sui tratti di campagna coltivata. Anna assaporò il silenzio che regnava intorno. Com'era bello! Come si stava bene! Non era possibile essere più felici di così. E quella felicità – così le pareva – sarebbe durata per sempre, qualunque cosa fosse accaduta. Avrebbe preso marito, avrebbe avuto dei figlioli, ma sarebbe stata egualmente felice. Perché Anita aveva detto che sposando sarebbe finito tutto? Che sciocchezza!¹⁹²

La salita alla Rocca occupa i capitoletti centrali (il quinto e il sesto sugli undici totali) del racconto: il culmine dell'opera coincide, dunque, con il culmine del fervore espansivo dell'adolescenza. La trasparente simbologia spaziale regala, poi, ulteriore forza e intensità al momento di massima apertura alla vita della protagonista. L'episodio della passeggiata tornerà, con dolente simmetria, nell'ultimo capitolo de *Le amiche*: Anna, ormai sposa e madre, s'inoltra lungo un pendio insieme a Franca che, intanto, è diventata una signorina. Il tempo delle attese speranzose è però passato, per Anna. Questo è il tempo in cui sopraggiungono le prime rievocazioni e, con esse, il costituirsi di una differente coscienza di sé e del mondo:

“Ah, si sta proprio bene” disse Anna. “E che bel tempo è.”

“Sai cosa mi fa venire in mente? Quella passeggiata alla Rocca che facemmo con tua cugina...”

“Già” disse Anna. “Ti ricordi che bella gita fu?”

Franca annuì.

“Mi ricordo che era una giornata come questa” continuò Anna “con tutte le ginestre fiorite...” [...]

“Ma che dici?” replicò Franca. “Non era mica primavera.”

“Come, non era primavera?”

“Non era primavera no. Sarà stato ottobre. Mi ricordo che mettemmo insieme un gran mazzo di felci e di ciclamini...”

“Ah, sì, è vero, facevo confusione” riconobbe Anna. “Erano bei tempi” aggiunse poi. “È inutile, quando siamo ragazze, libere...”

¹⁹² *Ibidem*, p. 76.

“Proprio così” disse Franca.
Anna la guardò e si mise a ridere:
“Ma tu sei sempre ragazza. Anzi è proprio ora che...” Ebbe come un brivido:
“Vogliamo andare?” disse. “Mi pare che cominci a far fresco.”¹⁹³

Crescere significa prendere atto del mutare delle condizioni oggettive, dalle quali non è facile sentirsi interamente liberi come si sperava. L’antica sicurezza di Anna si è irrimediabilmente incrinata: l’*explicit* del racconto non lascia alcun dubbio in proposito.

Decisamente più complesso è il gioco narrativo all’interno de *Il soldato*. Il protagonista, Gherzi, sta prestando servizio di leva nel Meridione, in “*terra di pipe*”.¹⁹⁴ Egli sa che il militare è “l’ultimo periodo della vita in cui non si hanno pensieri. Dopo, bisogna mettere la testa a partito”.¹⁹⁵ Il suo futuro è già infallibilmente segnato: il padre è morto, lasciandogli un locale, che egli dovrà amministrare per conto della famiglia; è chiaro, insomma, che Gherzi passerà il resto della sua vita a Legnano.¹⁹⁶ Dunque, egli è giovanissimo, ha solo ventun’anni, eppure ha davanti a sé una vita già scontata, ed intuisce confusamente quanto tutto questo sia spaventoso. Durante il periodo di leva, Gherzi s’innamora di una ragazza del posto, Rita, sfuggente e imprevedibile, al tempo stesso ritrosa e sfrontata. Solo in sede di epilogo scopriremo la ragione dell’enigmatico comportamento della giovane:¹⁹⁷ la sorella di Rita si è data alla prostituzione ed ella “reagisce nevroticamente alla vergogna familiare tre-

¹⁹³ *Ibidem*, pp. 91-92.

¹⁹⁴ CARLO CASSOLA, *Il soldato*, in CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1959, p. 478. Corsivo nel testo.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 502.

¹⁹⁶ “«E tu, che intenzioni hai? Vuoi fossilizzarti a Legnano?» «Per forza» rispose Gherzi. Ormai il suo destino era segnato: era divenuto il capo della famiglia; sarebbe toccato a lui mandare avanti il locale. Probabilmente avrebbe anche dovuto smettere di giocare a pallone”, Ivi.

¹⁹⁷ “«Sai che cominciavo a essere preoccupato per te? Mentre, in questo modo, tutto si accomoda. Credi a me [...] con le puttane è meglio tagliar corto». «Davvero... è come hai detto tu?» «E non te ne sei accorto? Allora è proprio vero che ci avevi perso la testa. Senti, io son qui da quattro anni, e di quella lì ne ho sentito parlare fin dal primo giorno. È destinata a seguire le orme della sorella», aggiunse poi. «Perché la sorella...?» «È una puttana di casino; non lo sapevi?» «No», rispose Gherzi. «Ciao, Allemandi», *Ibidem*, p. 537. Gherzi non capisce la portata della rivelazione e il narratore non fa nulla per approfondirla. Spetta solo al lettore decifrare il senso del comportamento di Rita ora che gli è stata fornita la chiave.

scando con tutti i militari di leva, per il gusto vendicativo di eccitarli senza concedersi a nessuno.”¹⁹⁸ Inoltre, Rita è circondata dalla fama di donna leggera e immorale e questo basta ad escluderla dal novero delle ragazze oneste, delle ragazze da sposare. Con ogni evidenza, il rapporto tra i due è aprioristicamente impossibilitato a consolidarsi. Rita, dunque, diviene il simbolo delle speranze, dei desideri, dei sogni che si hanno da giovani e che non si realizzano mai, sogni cui la vita costringe prima o poi a rinunciare. Quindi, *Il soldato* – e già il titolo dovrebbe metterci sulla buona strada – non è tanto una storia di difficile coesistenza dei sessi,¹⁹⁹ quanto piuttosto la storia di una giovinezza che si ripiega su se stessa, e si dispera, nello scoprire l’impossibilità di realizzare pienamente se stessi e le proprie aspirazioni.

Gherzi, lusingato dall’insperato successo amoroso (“Le donne della città tenevano lontani i militari”),²⁰⁰ inizialmente, è solo invaghito di Rita e dalla loro relazione si attende nulla più che una semplice soddisfazione dei sensi:

¹⁹⁸ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 323.

¹⁹⁹ La critica cassoliana ha insistito particolarmente su questo aspetto. Fra le molte citazioni possibili, si consideri quanto scritto da Bertacchini: “la coesistenza dei sessi come doppio convergere di attrazione e antagonismo diventa ne *Il soldato* la traccia tematica fondamentale. [...] Anche ne *Il soldato* l’eterna scenografia uomo-donna, il rapporto uomo-donna-amore è mosso, rinnovato dalla dinamica *subliminare* della coesistenza dei sessi”, in RENATO BERTACCHINI, *Carlo Cassola. Introduzione e guida allo studio dell’opera cassoliana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze, 1977, p. 58. Ma si veda anche il commento più articolato di Macchioni Jodi: “Sullo sfondo della provincia italiana, di là dalla *routine* annoiata della vita militare, s’incide la storia impossibile della relazione amorosa che per un momento lega i destini di Gherzi, «il soldato», e di Rita, la ragazza che nasconde un mistero ben presto intuibile, dal quale dipende l’inevitabilità della rottura. [...] La vicenda dei loro rapporti, del loro amore difficile, domina sullo scenario grigio che si stende alle loro spalle [...]. Pare che da *Fausto e Anna* in poi Cassola si sia dato a scrivere quasi soltanto storie d’amore [...]. Ma la storia d’amore rischia di ridursi a puro studio di psicologia quando non s’inserisce in un contesto più ricco e complesso di problemi e di situazioni che dia un significato più comprensivo ai gesti e ai sentimenti di là dalle motivazioni private. Ma Cassola [...] si preoccupa solo dei destini individuali, dei loro incontri e scontri, fino al loro definitivo disgiungersi. I personaggi rimangono isolati, nella loro solitudine interiore, non perché l’impossibilità di comunicazione abbia radici in una condizione che li trascenda; al contrario: tutto resta circoscritto nell’ambito della psicologia individuale, della morale privata”, RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 76.

²⁰⁰ CARLO CASSOLA, *Il soldato*, in CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, cit., p. 494.

“Hai capito quello che voglio dire? Delle passeggiatine sentimentali io sono stufo e arcistufò. Se si deve continuare così, è meglio smettere. Perché io non sono più un ragazzino, che si possa contentare dei baci.”

“Che vuoi da me?”

“Lo sai cosa voglio.” [...]

“Io con te ci sono venuto solo con quello scopo, è chiaro? E gratis, non ti do un soldo... Tu ci vieni a letto con me, e sennò addio, ti saluto, puoi andartene in malora,” e la respinse.²⁰¹

Ma Rita non si concede a Gherzi, gli sfugge, e proprio per questo lui se ne innamora. Il protagonista se lo confessa apertamente: ama Rita perché non riesce a possederla, a conquistarla: “Rita era così, gli aveva sempre resistito... ma proprio per questo c’era gusto ad andarci”.²⁰² Amando Rita, Gherzi ama la sua gioventù, ama quella parte di sé a cui non vuole dover rinunciare: infatti, più si avvicina la fine del militare – e con essa la fine della libertà, la necessità dell’accettazione, della sopportazione, di una sorte mediocre – più cresce il suo sentimento per la ragazza:

“Se non fumi tu, non fumo nemmeno io.”

“Se credi di farmi dispetto a non fumare...” disse Rita ironica.

Egli scosse il capo:

“No, non è per farti dispetto... È perché mi piace fumare insieme. Come a venti che tu partissi, ti ricordi? Quando facevamo due boccate per uno...” E a un tratto, quello che non gli era riuscito di dire prima, gli venne spontaneo alle labbra: “Oh, Rita, sapessi quanto l’ho desiderato, di poter stare di nuovo con te. Non ho fatto altro che ripensare ai nostri incontri, in tutto questo tempo. La sera mi cambiavo per andare in libera uscita, e pensavo: Che esco a fare se non c’è lei ad aspettarmi? Andavo con gli amici al caffè a far quattro chiacchiere, a fare una partita, ma non mi dava più gusto nulla. Non sentivo nemmeno i discorsi che facevano, perché ero sempre a pensare a te.”²⁰³

“Rita”. “Rita”, ripeté più forte. Rivedeva il viso di lei, i capelli neri, la carnagione olivastria, la peluria sopra il labbro, gli occhi scuri, brillanti. Era felice pronunciando il suo nome, ricordando il suo volto.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 498-499.

²⁰² *Ibidem*, p. 506.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 517-518.

“Rita”, disse a voce alta. Un’ombra che passava si voltò. Gherzi si mise a ridere. Ma poco più in là c’era un capannello; allora Gherzi se ne andò dietro le scuderie. [...] Gherzi cominciò ad andare in su e in giù nello stretto passaggio tra le scuderie e il muro di cinta. Continuava a parlare a voce alta: “Rita, amor mio. Rita, ti amo. È così che si dice? Sì, è così che si dice”. Egli non aveva mai pronunciato la parola amore, e nemmeno le altre che ora gli uscivano spontanee dalle labbra: “Tesoro. Dolcezza, anima mia. Rita, vita mia, angelo mio...”²⁰⁴

Il racconto si avvia alle battute finali: il capitano della caserma – sinceramente preoccupato per la sua recluta: “È meglio così. [...] Quelle relazioni lì, quando si prolungano, diventano pericolose”²⁰⁵ – manda il protagonista in congedo anticipato. E, nonostante senta tutto il suo essere ribellarsi, Gherzi non ha scelta: deve abbandonare Rita e, con lei, la sua gioventù. Le domande che il protagonista rivolge alla ragazza durante il loro ultimo, intenso, incontro:

“Capisci, Rita? Io avrei voluto star con te... sempre. Io avrei voluto sposarti. Perché non sei una ragazza che si può sposare? Perché? Dimmelo”. Le aveva preso il braccio e glielo stringeva: “Perché non sei una ragazza perbene?” [...]

“Perché, Rita? Perché?” chiese disperato. Poi la lasciò e rimase a guardare fisso davanti a sé.²⁰⁶

sono destinate a rimanere senza una risposta poiché, dice bene Asor Rosa, esse sono “le eterne, insolubili domande sul destino dell’uomo, sull’inevitabilità del dolore, sulla precarietà irrimediabile della felicità”.²⁰⁷ Gherzi accetta la penosa lezione che proviene dagli eventi ma, alla consolante riflessione del compagno Brogginì: “Che vuoi farci? È la vita”,²⁰⁸ non può che ribattere con dolente amarezza: “È fatta male la vita”.²⁰⁹

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 530.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 535.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 536.

²⁰⁷ ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 274.

²⁰⁸ CARLO CASSOLA, *Il soldato*, in CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, cit., p. 540.

²⁰⁹ *Ivi*.

Ancora un'osservazione. Secondo Barenghi il tratto distintivo del racconto lungo, in particolar modo del racconto lungo degli anni Quaranta e Cinquanta, consiste “nello scandire il tempo di una metamorfosi [...] che peraltro si presta ad essere descritta [...] in termini di trasformazione del tempo.”²¹⁰ Al centro delle due opere cassoliane troviamo la vitalità espansiva, la protensione palpitante dell'io adolescente alla propria realizzazione. Pensiamo, ad esempio, all'energico dinamismo che impronta il “ritratto” della protagonista de *Le amiche*:

Mamma e figliola camminarono per un bel po' a braccetto, ma quando furono a un centinaio di metri dalle Due Strade Anna corse avanti. Arrivata in cima si fermò.
“Si vede?” chiese la mamma
Senza voltarsi, Anna fece segno di no. [...]
“Andiamo ancora avanti?” disse Anna.
“No. Mettiamoci a sedere”.
La mamma si accomodò sull'argine della strada; Anna andò a sedersi cinque passi più avanti.
“Comincio a stare in pensiero” disse la mamma. “non gli sarà mica successo qualcosa?”
“Cosa gli dovrebbe essere successo?”
“Scherzaci. Oh, Anna” si lamentò dopo un pezzetto “perché mi hai portato fin qua.”²¹¹

Oppure, alle lunghe peregrinazioni cittadine di Gherzi, spinto dal desiderio irrefrenabile di vedere Rita:

La speranza di ritrovare la ragazza fece andare Gherzi in giro per tutta la città. Dapprima perlustrò piazza Garibaldi, il Corso, le vie adiacenti; poi salì nella parte alta. Tornò in via del Cassero, stazionò un bel pezzo davanti al numero dodici; poi ridiscese nel Corso: vide di lontano Broggin e Fila, e si affrettò a scantonare. Desistette solo quando fu ora di cena e le strade si svuotarono.²¹²

²¹⁰ MARIO BARENGHI, *Il «tempo» del racconto lungo*, in *Tipologia della narrazione breve*, cit., p. 5.

²¹¹ CARLO CASSOLA, *Le amiche*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 59.

²¹² CARLO CASSOLA, *Il soldato*, in CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, cit., p. 488.

Anche il ritmo serrato, concitato, di entrambi i racconti – ottenuto attraverso il susseguirsi di scene separate da stacchi ellittici brevissimi – traduce perfettamente l’ansia di vivere, la frenesia impaziente dei giovani, che stanno attraversando una stagione esistenziale unica, un periodo in cui “anche il più piccolo avvenimento poteva acquistare improvvisamente una straordinaria importanza”.²¹³ Il finale delle opere non può che registrare il brusco passaggio da questo tempo dell’entusiastica adesione alla vita al tempo inerte della disillusione. I racconti, infatti, si arrestano, ma non prima di averci mostrato l’apatia indifferente in cui precipitano i loro protagonisti. Ecco la chiusa de *Il soldato*:

Il treno si mosse, si strinsero la mano; ecco, Brogginì era fermo sul marciapiede, agitava il braccio; gli gridò ancora qualcosa, che egli non intese. Ecco, il treno era fuori della stazione: e la città era là, nella luce indifferente del pomeriggio. Poi il treno cominciò a girare nella pianura, e la città si girò anch’essa sulla costa del monte: finché scomparve. Gherzi tornò nello scompartimento e si buttò a sedere in un angolo.²¹⁴

Veniamo, infine, alla terza e ultima tipologia strutturale, nella quale rientrano i grandi romanzi cassoliani degli anni Sessanta: *Un cuore arido*, *Il cacciatore* e *Paura e tristezza*. L’evento principale è ora situato, più tradizionalmente, nel cuore delle vicissitudini rappresentate. Queste opere mostrano, dunque, l’intera parabola esistenziale dei protagonisti: dal momento dell’attesa speranzosa, passando attraverso quello del disincanto, fino al tempo dell’accomodamento, del necessario compromesso con la vita. Tutte le figure femminili anelano alla felicità, cercano di raggiungerla attraverso l’amore, ma i sogni si sfasciano, le promesse di appagamento gioioso si allontanano, come le figure maschili che le incarnano: militari, cacciatori, e profughi.

Anna Cavorzio, introversa e caparbia eroina di *Un cuore arido*, s’innamora di Mario, un soldato, fidanzato della sorella. Un giorno, il giovane

²¹³ CARLO CASSOLA, *Le amiche*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 60.

²¹⁴ CARLO CASSOLA, *Il soldato*, in CARLO CASSOLA, *Racconti lunghi e romanzi brevi*, cit., p. 540.

le rivela che presto, terminato il periodo di leva, dovrà trasferirsi in America. Così, alla vigilia della partenza di Mario, Anna decide di donarsi completamente a lui, vincendone l'esitazione:

Bruscamente ella si sollevò:
"Quando parti?" gli chiese.
Egli esitò un momento:
"Te l'ho detto... non lo so ancora."
"No, dimmi la verità."
"Credo... domattina."
Lei ebbe quasi un sorriso:
"Dunque è l'ultima volta che stiamo insieme."
"Ho paura di sì."
"Allora non perdiamo altro tempo, Mario... Dobbiamo fare quella cosa."
"Anna, cerca di essere ragionevole..."
"Mario, tu non devi avere scrupoli: sono io che te lo chiedo..."
"No, Anna, non è possibile."
"Ma perché."
"Come, perché? Se è un destino che non ci si debba più vedere, come posso farti una cosa simile?"
"Ti prego, Mario... ti supplico." [...]
"Ma tu non sarai più la stessa, Anna; non ci pensi, a questo?"
"Ma è proprio perché non voglio più essere la stessa... perché voglio che tu mi lasci un segno... Mario, io sono ragionevole, credimi. Io arrivo a dirti anche questo: che mi farò una ragione della tua partenza; che mi troverò qualche altro giovanotto, che mi fidanzerò, che mi sposerò... Ma ora voglio essere tua: non devi dirmi di no."²¹⁵

Anna non ha dubbi sul valore assoluto dell'esperienza erotica con Mario. Questi le sopraggiungono solo in seguito, spingendola al libertinaggio, facendola cedere alla seduzione di Marcello. La crisi della volontà, lo smarrimento in cui precipita la protagonista è di breve durata: presto Anna comprende che, se

fosse stata scoperta la sua relazione con Mario, avrebbe potuto difendersi: perché, di quella, non si vergognava: anche se le apparenze erano contro di lei. La gente naturalmente avrebbe parlato lo stesso; avrebbe anzi parlato peggio: dal momento che Mario era il fidanzato della sorella. Ma lei avrebbe affrontato le chiacchiere a testa alta. Perché Mario, lo amava. Mentre Marcello...

²¹⁵ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1004-1005.

No, era senza scuse. Si era perduta con un uomo che non amava nemmeno. Si era perduta scioccamente, senza una ragione...²¹⁶

Ma, proprio perché si è “perduta” con Marcello, Anna rifiuterà la proposta di matrimonio di Mario, che le scrive dall’America. La conclusione del romanzo non è, tuttavia, amara. Innanzitutto, ad Anna rimane il godimento intimo della propria individualità libera, integra, incapace di calcoli come di compromessi. Del resto, la superiore fibra morale della protagonista non sfugge nemmeno a Bice, la sorella, che sceglie un opposto, e certo non invidiabile, destino:

Bice [...] l’ammirava. Arrivò a dirle: “Vedi Anna io sono una ragazza come ce ne sono tante... mentre tu sei fuori dell’ordinario. Sì, sei capace di fare delle cose... che un’altra non ci si proverebbe nemmeno”.

“Marisa, per questo, ha più coraggio di me” disse Anna ridendo.

“No, anche Marisa è una ragazza comune... fa quello che fanno le ragazze del suo stampo.”

“Intendi dire che io non sono né una ragazza onesta... né proprio una puttana?”

Bice la guardò:

“Tu sei onesta, Anna... sei forse la sola veramente onesta. Voglio dire, non agisci mai per interesse...”

“Ora stai parlando come Livio” fece Anna, e rise, imbarazzata.

“Ti riferisci a quello che diceva l’altra sera? Be’, e perché credi io mi sia tanto risentita? Perché in fondo, sentivo che aveva ragione... Non è mica bello quello che faccio, di sposare Enrico. Ma la vita è così” aggiunse dopo un momento; “bisogna guardare anche al lato pratico delle cose [...]”²¹⁷

Ma, soprattutto, la protagonista non si rinchiude entro il guscio della propria solitudine interiore. Al contrario, Anna si adopera generosamente per risolvere “casi difficili”: così, ella fa in modo che Marcello sposi la signorina Semoli, da lui già irrimediabilmente compromessa; poi interviene, con la sua esperienza, a consigliare e a salvare Ada, la fragile cugina con la mano monca, dalle incomprensioni e dalle crudeltà del mondo; infine, è solo grazie alla sua intercessione e alla sua rinuncia che Bice riesce finalmente ad accasarsi con En-

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 1085-1086.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 1142.

rico. Nel suo estremo prodigarsi per gli altri, Anna trova una nuova forma di appagamento, un nuovo modo di valorizzare la propria presenza nel mondo: l'eroina di *Un cuore arido*, il romanzo che inaugura il ritorno di Cassola alla narrativa esistenziale, appare quanto mai vicina al nucleo più profondo della poetica dello scrittore.²¹⁸

Il Cacciatore prende spunto dall'omonimo raccontino de *La visita*:²¹⁹ la vicenda di Nelly, creatura fragile, senza difesa, teneramente affettuosa, è piuttosto elementare e, diluita lungo la più ampia struttura narrativa, perde un po' dell'intensità originaria. La giovane, innamoratasi del cacciatore Alfredo, viene da costui messa incinta e poi abbandonata: il momento dell'accensione vitale è ormai trascorso e a Nelly non rimane che adattarsi a un'esistenza mediocre. Ella accetta il matrimonio riparatore con Andrea, il figlio dei suoi mezzadri, e si vede negato anche l'ultimo desiderio, quello di dare al figlio il nome dell'uomo che ha amato:

Quando lei e Andrea si sposarono, nessuno se ne meravigliò, perché a suo tempo era corsa la voce che fosse stato lui.

Anche Dina si sposò, e andò a stare in un altro podere. Nelly era rimasta la sola donna della famiglia, e oltre alla casa doveva pensare alla stalla. Anche nel modo di vestire sembrava ormai una contadina. Ma non gliene importava. Il solo rammarico era che la madre le avesse fatto chiamare il bambino Michele.²²⁰

²¹⁸ Si veda l'opposta lettura del finale del romanzo proposta da Ferretti: "Tutta l'ultima parte [...] risolve il contrasto libertà-pregiudizio in un perfetto rientro nell'ordine, nella morale comune da parte di Anna (ma ne era mai veramente uscita?). La sua vita avvenire è ben prevedibile. Salva e intangibile la sua privata felicità, Anna potrà dedicarsi al suo apostolato di zitella esperta e conformista tra le fanciulle semplici e ingannate che popolano le sue terre, per salvare fidanzamenti e combinar matrimoni. E non è improbabile che si provi anche a far proseliti per una piccola privilegiata comunità di «cuori aridi» come lei. [...] La lettera a Mario [...] è una conferma illuminante di ciò. Anna rivede tutte le esperienze passate sotto il segno della «caduta» e della «reputazione», e compie la sua scelta in nome di pregiudizi convenzionali", in GIAN CARLO FERRETTI, *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, cit., pp. 141-142.

²¹⁹ Un'osservazione strutturale, a margine del nostro discorso. Il racconto si articola in due momenti, in due quadri separati, ognuno dei quali delinea di scorcio una situazione: il primo, il dolore di Nelly; il secondo, la solitudine di Alfredo. In realtà, la solitudine pesa su entrambi e la struttura del racconto riproduce icasticamente la condizione esistenziale dei due protagonisti, isolando ciascuno di essi nel proprio segmento narrativo. Nella forma estesa del romanzo, l'effetto è mantenuto attraverso l'uso della focalizzazione interna variabile, precisamente attraverso l'alternarsi di scene, separate da uno spazio tipografico bianco, in cui, di volta in volta, il punto d'osservazione passa da Nelly ad Alfredo.

²²⁰ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1311.

In realtà, le attenzioni di Cassola si concentrano nel romanzo, così come nel racconto giovanile, sulla figura maschile, cui del resto la narrazione è intitolata. Alfredo conduce un'esistenza separata, dominata dall'interesse esclusivo per la caccia: qualche serata all'osteria del paese e brevi avventure con le donne rappresentano le uniche piacevoli infrazioni al suo consueto, e gelosamente difeso, isolamento. Ma, Alfredo, che non è più un giovanotto, comincia a essere attraversato da dubbi e ripensamenti circa la sua vita, di cui avverte a tratti l'insignificante monotonia e l'effettiva miseria:

Un pomeriggio andò in giro con Ras. Tirava vento, e faceva anche freddo, ma il cielo era pulito. Dopo un mese passato in negozio e al biliardo, Alfredo era contento di ritrovarsi all'aria libera. [...]

Erano arrivati davanti a un acquitrino. A un tratto il cane abbaiò: dalla riva opposta s'era alzata una marzaiola. Alfredo non s'era portato il fucile: ma la gioia di quel primo uccello di padule mise a tacere il rammarico di non avergli potuto tirare. [...]

Iniziò la strada del ritorno con animo lieto. No, lui non aveva bisogno di nulla. La sua vita era piena, non ci sarebbe stato posto per nessun'altra cosa, oltre quelle che aveva.

Era arrivato in vista del muro del cimitero: quando cominciò uno scampanio. Suonavano a morto: e Alfredo credeva anche di sapere per chi. Lui alla morte non ci pensava mai: e sì che prevedeva di non avere una vita lunga.

Lo scampanio era finito. Nell'aria era rimasto come un ronzio. Alfredo cercò di tornare ai pensieri di poco prima, ma non ci riuscì. Guardò il cielo e gli sembrò vuoto. Davvero non mancava nulla alla sua vita?²²¹

Ad Alfredo – che non vuole rinunciare alla propria autonomia, alla propria libertà illimitata – resta un'unica soluzione. Egli si libera della responsabilità della scelta, scaricandola sul destino:

C'era un punto in cui il torrente faceva un salto. Qualcuno aveva provveduto a incastrare una scorza di castagno nella scanalatura della roccia, in modo che ci si poteva bere come a una cannella. Il doccia precipitava nella pozza sottostante facendoci un buco.

Quando Silvana tardava, Alfredo si metteva lì, distraendosi a seguire le evoluzioni delle foglie che cadevano nella gora. Una era afferrata dalla corrente e trascinata

²²¹ *Ibidem*, pp. 1208-1209.

nata via; un'altra continuava a girare su se stessa rimanendo sempre nel medesimo posto; un'altra ancora veniva a poco a poco respinta verso il bordo limaccioso. Alfredo ci buttava anche lui qualche galleggiante: per vedere che fine faceva. Una scatola vuota era sempre impigliata tra le foglie macerate al margine della pozza.

Non era così anche la vita? Il caso, il caso soltanto ne determinava il corso. Non era forse un caso che lui fosse nato con quel difetto al cuore?

Guardò la scatola destinata a stagnar lì chissà per quanto. Pensava che i suoi coetanei erano andati in guerra; che alcuni s'erano già fatta una famiglia, che altri se la sarebbero fatta se fossero tornati. Nella sua vita, invece, non ci sarebbero stati cambiamenti. Ed era contento che fosse così: perché non poteva nemmeno immaginare di vivere in modo diverso.

Il rumore della cascatella era il solo che si udisse. [...] A un tratto, in quel silenzio, echeggiò l'urlo roco di una ghiandaia.

Istintivamente Alfredo si volse verso il fucile che aveva appoggiato a un tronco. [...] Ma non ne fece di nulla. Anche se l'uccello gli fosse venuto a tiro, non gli avrebbe sparato. Era lì per incontrarsi con una ragazza, e non doveva rivelare la sua presenza.

Di solito una relazione non la faceva durare di più di una settimana: mentre questa andava avanti da un mese. Sì, era necessario troncarsi... Ma non volle essere lui a decidere. Aspirò l'ultima volta il fumo e si disse che se il gorgo avesse portato via la cicca, quello sarebbe stato il loro ultimo incontro. La cicca finì proprio sotto il doccino, sparì sott'acqua e riemerse sul filo spumeggiante della corrente: un attimo dopo, era scivolata via dalla conca.

In quel momento, la pezzuola nera della ragazza apparve tra le canne.²²²

Il caso, però, gioca un brutto scherzo al cacciatore: la sua avventura con Nelly non è senza conseguenze, perché la ragazza rimane incinta. Questa volta il destino offre ad Alfredo la possibilità di cambiare il corso della sua esistenza, di formarsi una famiglia; una possibilità che egli rifiuta. A questo punto il "sistema" di Alfredo non può che vacillare: la vita lo costringe a fare i conti con se stesso. Il protagonista, nonostante qualche momento di esitazione, non torna sui suoi passi, ma deve ormai sforzarsi per allontanare da sé il pensiero doloroso della propria responsabilità.²²³ Questo è l'*explicit* del romanzo:

²²² *Ibidem*, pp. 1205-1206.

²²³ Stupisce che nessun critico abbia colto quello che, a mio avviso, è il nodo centrale del romanzo cassoliano. Si veda, ad esempio, l'interpretazione – del tutto divergente da quella qui proposta – di Manacorda, per il quale il "motivo" fondamentale del romanzo risulta essere quello della "caccia": "Come in altri racconti in cui a dare il titolo è il personaggio maschile, così anche in questo, a portare avanti la storia, a prendere le decisioni di fondo che determinano il corso della vita è il personaggio femminile, Nelly, l'ennesima variante di un modulo umano sul quale sappiamo che si impernia la maggior parte della narrativa di Cassola. Non soltanto, ma più che la volontà umana, e sia pure quella

“Già” pensò Alfredo; e gli tornò in mente la lettera che aveva strappato. Con un colpo di pedale avviò il motore; si accomodò sul sellino, e infilò gli occhiali e i guanti. Il cane era saltato sul serbatoio.

“Forse, se non l’avessi strappata...” Poi il chiasso del motore e il vento della corsa dispersero i suoi pensieri.²²⁴

Anche *Paura e tristezza* ha le sue lontane ascendenze in un racconto giovanile di Cassola. Nelle sette paginette della gracile novella, la figura di Anna è appena evocata (“Con lo sguardo e con il pensiero tornò alla Badia. La vita era triste lassù. Anche perché triste era stata la vita dell’Anna”),²²⁵ con un rapido pensiero tra gli altri, in mezzo alle sensazioni paurose e tristi, che pervadono Fausto in un tardo pomeriggio settembrino. Nel romanzo del 1970, *Anna Dell’Aiuto*, una “bastarda” cresciuta in miseria nel periferico quartiere volterrano della Badia, diventa la protagonista, con la sua vicenda al completo dall’infanzia alla maturità. L’impianto narrativo di *Paura e tristezza* è piuttosto elaborato. L’evento fondamentale, che decide della sorte di Anna, si è in realtà compiuto prima che la storia abbia inizio: figlia illegittima, la protagonista patirà le disastrose conseguenze di un’educazione repressiva e sessuofoba. Tuttavia, non si tratta di un vero e proprio schema *post factum*, in quanto Anna deve ancora vivere la sua vita; anche se quest’ultima sarà inevitabilmente condizionata dagli errori materni. Ma vediamo il romanzo.

L’unica parentesi di felicità nell’infanzia tristemente mortificata di Anna è rappresentata dal tenero e puro legame con Alvisè, un ragazzo veneto sfollato dopo Caporetto che lavora nei campi con lei. Ma, l’innocente idillio

generalmente forte della donna, a segnare la vera traccia della vita è il caso, che ci sceglie o ci trascura secondo leggi che ignoriamo. Così pensa Alfredo Bientinesi, il cacciatore, mentre contempla le foglie che si gettano in una gora. [...] Al di là della consueta vicenda d’amore, il motivo che viene in primo piano in questo romanzo è quello della caccia; motivo certo non nuovo in Cassola, ma qui più largamente trattato e con passione e competenza per quanto riguarda gli animali, gli appostamenti, le stagioni, e ambientato in una natura solitaria e selvaggia che Cassola mostra di amare sinceramente e che ci dà con pennellate meno rapide del solito”, in GIULIANO MANACORDA, *Invito alla lettura di Carlo Cassola*, Mursia, Milano, 1973, pp. 88-89.

²²⁴ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1314.

²²⁵ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 6.

sentimentale si trasforma, per effetto delle dure parole materne, in un “brutto peccato”:

“A quest’ora torni?” [...]

“Ma non ero sola. C’era quel ragazzo. Lui viene sempre via a buio...”

S’era già pentita d’averlo detto: perché aveva visto la faccia della mamma tornare all’espressione alterata di prima. “Ah, ecco perché sei venuta tardi. E vuoi anche dare la colpa a Ersilia...” [...]

Anna scoppiò a piangere.

“Non credere d’intenerirmi, sai. Stasera me le paghi tutte quelle che m’hai fatto.”

“Ma che... t’ho fatto?” singhiozzò Anna.

“E hai il coraggio di domandarmelo? Guardatela: non ha ancora finito di crescere, e comincia già a farmi stare in pensiero. Ma finché sono viva io devi rigare dritto, hai capito? Ti ammazzo dalle botte, prima” e come trascinata dalle parole la colpì tre o quattro volte in testa.

Anna si tirò indietro barcollando. La mamma credette che volesse scapparle: l’afferrò per il braccio, alzò un’altra volta il pugno, ma si trattenne:

“Fila in camera. Vattene di là, non voglio più vederti.”

La spinse dentro, le chiuse l’uscio dietro.²²⁶

Anche con Alvise aveva commesso peccato. [...]

Se ne rendeva conto solo ora, che brutto peccato fosse. Cento croci in terra con la lingua, le avrebbe dato di penitenza il prete, se avesse avuto il coraggio di confessarlo.

“Lo confesserò stasera alla Madonnina. Glielo confesserò e le chiederò che mi perdoni. Le prometterò di non fare più questi peccati. Né ora, né quando sarò proprio una ragazza”.²²⁷

Anna matura nel timore dell’altro sesso, che diviene, più generalmente, timore del mondo, paura angosciata di crescere, di diventare adulta.²²⁸ In poche parole, Anna viene inibita alla vita:

²²⁶ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1407-1409.

²²⁷ *Ibidem*, p. 1422.

²²⁸ “La mamma, di quando avrebbe preso marito, non gliene aveva mai parlato. Se a volte accennava al futuro, era solo per metterla in guardia contro i pericoli che minacciano una ragazza”, *Ibidem*, p. 1577.

Non si poteva stare così sempre, senza rispondere alle chiamate della vita? Lo sbaglio era quello, di accorrere, quando ti chiamavano. Si doveva far finta di non aver sentito, ci si doveva nascondere in modo che non ti potessero trovare... Bisognava scegliersi un cantuccio nascosto, e non muoversi più di lì.²²⁹

Non a caso, Cassola ritrae di frequente la sua eroina seduta sulla soglia della propria dimora o affacciata alla finestra: Anna guarda alla vita, ma ne ha al contempo paura. Così, la protagonista, ormai ventenne e cittadina (lavora come domestica nel fatiscente palazzo di una contessa volterrana), si ritrae di fronte alla proposta di fidanzamento avanzata da Guido, un giovane e serio alabastraio, che pure le interessa molto:

Si stizzì: “Cosa gli è preso di mettersi dietro a me. Ce ne sono tante di ragazze. Proprio io gli dovevo venire in mente.”

Finché s’era limitato a scherzare, aveva potuto anche fare finta di nulla. Ma ora che s’era messo a far sul serio, bisognava che gli desse una risposta.

Le venne il dubbio di dovergli dire di sì per forza:

“Mica gli posso dire che non mi piace perché è brutto”. Una ragazza poteva dire di no a un giovanotto che aveva qualche difetto; ma Guido, che difetti aveva? [...]

“Che scusa gli trovo? Non posso nemmeno dirgli che sono troppo giovane... perché ormai sono in età di marito. L’ho già passata, anzi. Potrei dirgli che è troppo giovane lui: se non ha ancora fatto il soldato, vuol dire che ha quanto me.”

Non era una gran scusa, ma meglio che niente... Perché di dirgli di sì, non se la sentiva.²³⁰

È chiaro che l’unico evento in grado di imprimere una svolta decisiva all’esistenza di Anna è la morte della madre, un evento che lo scrittore colloca nella chiusa della seconda parte del romanzo, in posizione strutturalmente rilevante. Passato il trauma doloroso della scomparsa, Anna comincia a riflettere. Tornando nei luoghi in cui è cresciuta, la protagonista medita sulla sua infanzia e, gradualmente, si riappropria del suo passato. La memoria rinnovata

²²⁹ *Ibidem*, p. 1662.

²³⁰ *Ibidem*, pp. 1599-1600.

dello ieri rende finalmente possibile il suo proiettarsi nel domani, il suo aprirsi fiducioso alla vita:

“[...] Ho preso l’abitudine di credere che quello che va bene per le altre, per me non va bene... che è giusto che non mi tocchi niente”. S’era abituata a credere d’essere da meno delle altre fin da quando era piccina. “Anche come giocattoli, le altre hanno avuto sempre più di me [...]”. Si ricordò della Befana, che veniva svegliata dalle trombette... mentre lei, era inutile che si alzasse, a capo del letto non ci avrebbe trovato niente. E del Carnevale: una maschera da un soldo ce l’avevano tutti, bambini e bambine... Lei se la sarebbe fatta anche da sé: non ci voleva nulla a ritagliare i buchi per gli occhi in un pezzo di stoffa nera. Era la mamma a non volere. Non lo faceva nemmeno per avarizia, un ritaglio di stoffa era da buttar via. Allora perché lo faceva?

[...] “Non era contenta nemmeno che fossi brava a scuola. Non fu contenta nemmeno quando la maestra mi fece capo-classe. Mi obbligò lei a rinunciare al grado, dopo la sassata di quel ragazzo...”

Le si affollarono alla mente altri ricordi: tutti la confermavano in quell’idea, che la mamma aveva il terrore di fare invidia alle vicine. “Sotto sotto era contenta, che fossi brava a scuola; ma non lo dava a vedere... Se mi facevano i complimenti perché ero sana, perché crescevo bene, subito le interrompeva. Magari diceva il contrario [...]. Anche quando sono diventata grande, per tutte ero bella, meno che per lei...”

Ebbe un moto di ribellione: “Se nei borghi ho fatto una vita sacrificata, devo continuare a farla anche in città?” Ormai, il passato se l’era lasciato alle spalle. [...]

“Se dicessi di sì a Guido?” Non l’avrebbe fatta sfigurare, anche se fossero andati insieme al passeggio. Non era tanto alto, coi tacchi era più alta lei, ma nell’insieme sarebbero stati una bella coppia. La domenica vestiva anche lui di blu, si metteva la camicia bianca, s’infilava il fazzoletto nel taschino... Il solo difetto che aveva, era di buttarsi il cappotto sulle spalle.²³¹

La felicità di Anna, però, dura pochissimo: Guido deve partire per il militare e lei rimane nuovamente sola. Trasferitasi nella villa di campagna della contessa per l’estate, Anna subisce le insistenti attenzioni di Renato, un contadino del posto, piuttosto rozzo, al quale lei finirà col donare la propria verginità. A differenza dell’omonima protagonista di *Un cuore arido*, Anna non si concede per absolutezza d’amore, ma solo per l’irrompere di un desiderio sessuale – che è anche desiderio vitale – troppo a lungo represso. L’istinto che la trascina

²³¹ *Ibidem*, pp. 1604-1606.

si muta, infatti, in scelta consapevole, seppure espressa mentalmente con reticenza:

No, la sola decisione che doveva prendere era se... “Ho ventun anni” pensò. “Perché dovrei aspettare dell’altro?”

Renato s’era messo un ago di pino in bocca e lo mordicchiava. Lo sputò e tirò fuori la mezza sigaretta.

“Poi rimani senza” lo ammonì Anna.

“Ne ho troppa voglia” rispose lui. Fumava rabbiosamente, il fumo non gli era finito di uscire dalle narici che ne aspirava dell’altro. Buttò via il mozzicone, e la guardò.

“E ora?” fece Anna. La voce le tremava.²³²

Anna rimane incinta e Renato vorrebbe sposarla. La protagonista sa che accanto al contadino, in quel “podere sperduto al di là dell’Era”,²³³ la attende un destino di infelicità: se ella dapprima medita il suicidio, poi si risolve alle nozze. Il compromesso con la vita di Anna assume, però, i contorni della scelta morale: la protagonista si sacrifica, pur di regalare alla figlia una sorte diversa dalla propria. E, nel crescerla, Anna bada a non commettere gli stessi errori della madre:

Era una bambina vivace, non poteva stare ferma un minuto. E non dava retta: bastava dirle una cosa, faceva subito il suo contrario. [...]

Gli sculaccioni con quella non servivano a nulla; anche perché non riusciva a darglieli forte. Ci si metteva d’impegno, le diceva: “Questa è la volta che ti faccio il culo rosso” ma appena la sentiva piagnucolare le veniva meno la forza. [...]

Il solo modo di farla stare buona era metterle paura. Dirle che nella macchia c’era una serpe lunga così; che se fosse cascata nel castro, i maiali le avrebbero mangiato il viso; che se avesse mangiato le mele raccattate in terra, le sarebbero venuti i vermi e sarebbe morta; l’avrebbero portata al camposanto e messa sottoterra. Questa era una minaccia che le faceva poca impressione, non aveva mai visto un morto e non era mai stata al camposanto.²³⁴

²³² *Ibidem*, p. 1678.

²³³ *Ibidem*, p. 1708.

²³⁴ *Ibidem*, p. 1712.

Le singole trame della copiosissima produzione cassoliana sembrano, alla fine, comporsi in un'unica, dolente, trama complessiva: se il percorso accidentato dell'esperienza esistenziale di ogni personaggio è irripetibile, "analogica resta la direttrice dell'itinerario, orientata da un desiderio di vitalità che la vita non può non frustrare".²³⁵

Per concludere questa nostra rassegna degli intrecci dello scrittore volterrano, non resta che un'ultima osservazione. Torniamo ancora una volta a Spinazzola:

Lo scrittore sembra intento solo a riprodurre la perplessità disordinata di un'esistenza che non conosce mete né scopi fuori del suo decorso: lo stato di ansietà dei personaggi deriva dallo sforzo logorante di inserirsi organicamente in una realtà priva di norme di sviluppo. Proprio questa diagnosi però implica che l'irripetibilità dei fatti e dei comportamenti coincida con la ciclicità del loro riprodursi.

Tutto ciò che è accaduto, accadrà ancora. Ogni uomo è vincolato al suo passato; le scelte che ha già compiuto gli si ripresenteranno [...], ponendo gli stessi limiti alla sua facoltà d'iniziativa. Le strutture narrative sono dunque chiamate a dare immagine del permanere di situazioni paradigmatiche entro cui l'esperienza individuale si svolge.²³⁶

Questo è senza dubbio vero, ma occorre precisare che non si tratta di un semplice ritorno dell'identico: la nuova circostanza ripete quella precedente, ma a un livello più basso, più degradato. In realtà, Cassola rappresenta un processo di progressivo peggioramento, un processo che il ripetersi di episodi simili, ma non analoghi, mostra ancor più nitidamente. Dunque, non solo la vita non corrobora le risorse energetiche dell'io, ma le consuma gradualmente fino alla dissoluzione finale. L'esempio più clamoroso è rappresentato dallo splendido testo giovanile *L'uomo e il cane*.²³⁷ Il protagonista animalesco del rac-

²³⁵ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 339.

²³⁶ *Ibidem*, p. 337.

²³⁷ *L'uomo e il cane* risale, con ogni probabilità, alla seconda metà degli anni Quaranta: cfr. la nota, siglata C.C., preposta a *La visita* 1962: "La moglie del mercante è stato scritto nel '42; *I bei tempi sono finiti* e *Clerici* sono stati scritti nel '43; i dodici racconti che seguono, nel '45; gli ultimi sei [tra cui

conto ha già sperimentato la crudeltà del padrone che lo ha abbandonato, e si prepara a subire quella più atroce del padrone nuovo:

Tornato nel campo, il padrone legò il cane a un palo. [...] Il cane sbadigliò, poi allungò il muso tra le zampe e non tardò ad addormentarsi.

Lo svegliò lo scampanio di mezzogiorno. Il campanile incombeva sul campicello e vi gettava di sbieco la sua ombra corta. [...]

Finalmente lo [il padrone] vide tirar fuori la vanga e mettersela sulla spalla. “Ci siamo” pensò. Ma l’uomo s’incamminò direttamente verso casa. Il cane abbaiò: invano: l’uomo voltò all’angolo e scomparve.

Come mai? Perché? Anche il vecchio padrone usava tenerlo legato per la maggior parte della giornata; ma all’ora del desinare veniva a scioglierlo, e lo portava con sé in casa. [...]

Il cane udì di nuovo voci d’uomini sulla strada, vide che il campanile non gettava più la sua ombra nel campo e l’aria non tremolava più sopra la distesa di zolle; si sentì solo, abbandonato, disperato e cominciò a gemere. Tanto che un uomo si accostò alla siepe, gettò un’occhiata nel campo e disse, rivolto al suo compagno:

“Guarda: ha un cane, Danilo”. [...]

Il compagno diede anche lui un’occhiata fra i tralci del biancospino:

“Chissà dove l’ha preso” disse.

“Speriamo che non gli faccia fare la fine di quell’altro” concluse il primo.

Il cane si acciambellò sul terreno e si addormentò. Ma la fame rese il sonno inquieto e popolato di torbidi sogni. Ogni tanto emetteva un guaito e continuamente sussultava con tutto il corpo.

Il sole, ormai basso sull’orizzonte, illuminava di sbieco la scarpata che liminava il campicello e, sopra, il fianco della chiesetta e il campanile. Da dietro la siepe venivano le voci tranquille delle ragazze che arrivavano fin là a passeggiare. Poi le campane cominciarono a suonare per il Vespro e il loro suono lungo, profondo, alternato coprì le voci delle ragazze e i gemiti del cane.²³⁸

In *Alla periferia*, Virginia si è trasferita da Follonica a Roma, abbandonando con rammarico, oltre ai luoghi cari, anche i familiari e gli amici. La donna ha ancora il conforto di qualche rara visita ma, in occasione di una di queste, rivela a una parente che dovrà nuovamente migrare – “sempre più giù”

figura *L’uomo e il cane*], alcuni anni dopo”, in CARLO CASSOLA, *La visita* (1962), cit., p. 6. *L’uomo e il cane* viene comunque pubblicato la prima volta all’interno della raccolta einaudiana del 1962.

²³⁸ CARLO CASSOLA, *L’uomo e il cane*, in *La visita* (1962), cit., pp. 167-170.

– a Napoli, dove il senso di solitudine e l’estraneità rispetto a quanto la circonda diverranno assoluti:

“Bisogna che vada” disse poi.

“Così presto?” fece Virginia.

Si congedarono dai vicini.

“Sai,” disse improvvisamente Virginia “se tu fossi venuta il mese prossimo, non mi avresti trovato più.”

“Come? Perché?”

“Perché ce ne andiamo. Gli affari vanno male, Rosa, Pietro è sul punto di cambiare mestiere. Gli hanno promesso un posto a Napoli; emigreremo laggiù.

E poiché Rosa sembrava incredula, aggiunse:

“Sul principio mi pareva quasi impossibile. Da dodici anni in questa casa e... si vede che è mio destino andare sempre più giù: da Follonica a Roma e da Roma a Napoli. Troverò un nuovo ambiente, e chissà quante difficoltà. I meridionali mi piacciono poco; e dei luoghi non ne posso nemmeno sentir parlare: non li ho mai visti ma così, all’idea. Non riceverò più visite di compaesani, perché Napoli è lontana...”

Concluse:

“La gente come noi deve temere i cambiamenti.”²³⁹

Ultimo esempio. In *Un cuore arido* la protagonista, dopo essersi concessa spontaneamente a Mario, si arrende alla seduzione di Marcello: il congiungimento carnale da massima espressione del sé nell’autenticità d’amore diviene una forma di sporco avvilitamento. L’impressione di estraneità, che Anna avverte unendosi a Marcello,²⁴⁰ è connotata in senso spaziale: se la spiaggia familiare di Cecina, un pallido cielo e il rumore sommesso delle onde costituivano lo scenario serenamente idilliaco del rapporto con il soldatino, uno squalido appartamento in una “viuzza tortuosa” della sconosciuta Livorno fa da misero sfondo alla relazione degradante con Marcello:

²³⁹ CARLO CASSOLA, *Alla periferia*, in *Alla periferia*, cit., pp. 27-28.

²⁴⁰ La relazione con Marcello rappresenta, per Anna, un momento di allontanamento da sé. Cfr. un passo dell’opera in cui il “cambiamento” della protagonista viene tematizzato esplicitamente: “Sola in casa, Anna non sapeva che fare. Non era più come un tempo, che per non annoiarsi le bastava mettersi alla finestra: magari a quella di camera, da cui non si vedeva altro che campagna. [...] Sbadigliò, e si ritrasse dalla finestra. Era meglio dedicarsi a qualche occupazione utile, darsi lo smalto alle unghie, provarsi il rossetto che aveva comprato la settimana avanti. Lei che in passato non si era mai occupata della propria persona, ora vi dedicava ogni cura. L’anima non era più un bene per Anna: perciò si occupava solo del suo corpo”, in CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1066-1067.

“[...] Be’, andiamo, ora.”

“Dove?” chiese Anna; ma non ebbe risposta.

Ora percorrevano una strada che lei non ricordava di aver visto mai. Poi Marcello prese lungo un canale: Anna guardava quell’acqua scura con un senso di repulsione. Arrivarono a una piazzetta; e Marcello infilò un vicolo. [...]

Egli si fermò; si voltò verso di lei:

“Siamo arrivati; scendi.”

Lei obbedì. Una volta scesa, si guardò intorno: erano in una viuzza tortuosa. Da una finestra bassa una donna la guardava.

Marcello aveva chiuso la macchina; la raggiunse. [...]

“Dove mi porti?” gli chiese ancora.

“Vedrai.” E la spinse in un portoncino. [...]

La scala era stretta e sudicia, con le pareti chiazzate di umidità. Egli la cinse alla vita; lei gli abbandonò la testa sulla spalla. Saliva uno scalino dietro l’altro, spinta e quasi portata da lui [...].

Si appoggiava ancora a lui mentre cercava di aprire una porta; lo impacciava nei movimenti, tanto che egli si svincolò:

“Accidenti” disse, e girava spazientito la lunga chiave arrugginita dentro la serratura. “Oh! meno male.”

La porta s’era spalancata: Marcello accese la luce, e Anna vide la finestra con gli scuri accostati, la toeletta, il cassettone, il lavabo, il letto con sopra una coperta a fiorami. [...]

Egli aveva richiuso la porta. “Vieni” le disse sottovoce. [...]

La sua debole volontà cercò di resistergli. Era assurdo quello che stava succedendo... Ma era troppo stanca; e quando, dopo una breve lotta, si ritrovò sul letto, sentì che le forze la abbandonavano del tutto. Chiuse gli occhi e lasciò che si compisse ciò che la vita aveva stabilito.²⁴¹

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 1072-1073.

4. IL CRONOTOPO DEL REALISMO ESISTENZIALE

A prima vista, l'unità romanzesca delle opere cassoliane sembra fondarsi su un cronotopo idillico. Nell'idillio, osserva Bachtin, s'instaura un particolare rapporto del tempo con lo spazio, un rapporto consistente

nell'organica adesione e saldatura della vita e dei suoi eventi al luogo: al paese natio con tutti i suoi cantucci, ai monti, alla vallata, ai campi, al fiume, al bosco, alla casa natia. La vita idillica e i suoi eventi sono inseparabili da questo concreto cantuccio spaziale, dove vissero i padri e i nonni e dove vivranno i figli e i nipoti. Questo piccolo mondo spaziale è limitato e autosufficiente, e non è legato sostanzialmente ad altri luoghi, al resto del mondo.²⁴²

Da un atteggiamento simile a quello descritto dal critico russo deriva la massima precisione nelle indicazioni toponomastiche. Vie e viuzze, cittadine, paesi, località di campagna, monti e fiumi della Toscana occidentale sono nominati con scrupolosa esattezza: il personaggio cassoliano, infatti, sa bene dove vive, è radicato nei luoghi familiari e l'altrove nemmeno lo sogna. Oltre Volterra, Cecina e Saline si estende il vuoto:

Un'ora dopo Alfredo era in vicinanza di Cecina. Attraverso la nebbia scorsero gli aloni giallastri dei lampioni, qualche finestra illuminata, i punti rossi delle installazioni ferroviarie. Quella vista, come sempre, gli fece piacere. Dopo una giornata di

²⁴² MICHAÏL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Voprosy Literatury i estetiki*, Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura", 1975, trad. it. Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001³, pp. 372-373. Il saggio in questione è stato scritto da Bachtin nel 1937-38.

caccia, Alfredo ritrovava volentieri le luci del paese, le strade affollate, il caffè fumoso pieno di facce conosciute. In campagna lui non ci sarebbe potuto vivere.²⁴³

Anna tornò a guardare dalla parte opposta. Proprio nel punto dov'era il barroccio, la spiaggia cominciava a curvare; continuava così per chilometri e chilometri, accompagnata dallo scalino del tombolo. Quasi a metà c'era un forte, che serviva da caserma alla finanza. [...] Il suo sguardo indugiò sul forte, poi si spinse sui poggi scuri di bosco che chiudevano l'orizzonte. C'era un paese a mezza costa, ma non ne ricordava il nome. Era sempre vissuta a Marina, di quello che c'era altrove si curava poco. I villeggianti venivano dai paesi dell'immediato retroterra, qualcuno anche da lontano, da Firenze, da Roma. La famiglia che prendeva in affitto una camera da loro, era di Firenze. Erano gente alla buona, e le avevano ripetutamente invitate, sia lei che la sorella. Bice una volta c'era andata, per tre o quattro giorni; lei no. Che gliene importava di veder Firenze?²⁴⁴

L'unità di luogo sfuma i limiti temporali e il ritmo della vita umana si armonizza col ritmo della natura:

L'unità del luogo di vita [...] attenua e mitiga tutti i confini temporali [...] tra le diverse fasi di una stessa vita. L'unità del luogo avvicina e fonde la culla e la tomba (lo stesso cantuccio, la stessa terra), l'infanzia e la vecchiaia (lo stesso bosco e fiume, gli stessi tigli e la stessa casa) [...]. Questa attenuazione di tutti i confini del tempo, determinata dall'unità di luogo, favorisce decisamente la creazione di quella ritmicità ciclica del tempo che è caratteristica dell'idillio.²⁴⁵

L'autore si pone fuori dal tempo lineare della storia e della biografia, per fruire dell'effetto rassicurante dell'eterno ritorno, per appagare un desiderio di immutabilità profondamente radicato in lui: "Un mondo immobile, ecco ciò che tutti sogniamo. Un mondo fermo, in cui il tempo continui a scorrere, ma senza modificare niente".²⁴⁶ L'utopia cassoliana coincide sostanzialmente con i modi di percepire e vivere la dimensione del tempo propri dell'esperienza reale (psichica) dell'individuo. Utopia e realismo soggettivistico sono dunque sal-

²⁴³ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1200.

²⁴⁴ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 903.

²⁴⁵ MICHAÏL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 373.

²⁴⁶ CARLO CASSOLA, *Ferragosto di morte*, cit., p. 31.

damente intrecciati. Ma, come il sogno di un'esistenza immobile, dove il movimento e il mutamento siano solo apparenti, convive in Cassola con la consapevolezza che non ci si può opporre al fluire irreversibile del tempo, al cambiamento, insomma all'autentico divenire, per quanto questo sia doloroso, così nella sua narrativa la soggettivizzazione del resoconto è sempre bilanciata da una contropinta oggettivante:

Sempre, in ogni età, ho preteso di mescolare esistenza e vita. Lo facevo da bambino, da ragazzo, cioè molto prima che mi venisse l'idea di scrivere. Logico che scrivendo sia stato guidato dalla stessa insensata pretesa.

Giacché l'esistenza e la vita non possono coincidere. [...] L'esistenza è immobilità e immutabilità, la vita è movimento e mutamento. [...]

Il progetto di una narrazione puramente esistenziale, in cui il movimento e il mutamento siano solo apparenti, è destinato a fallire. Non ci si può opporre all'intrusione della vita.²⁴⁷

Cassola adegua i criteri compositivi all'ambiguità della realtà di cui vuol dare immagine: per restituire il senso della vita, "cogliendone l'andamento, fissandone il ritmo",²⁴⁸ sono dunque necessarie due temporalità. Se durante il corso delle narrazioni il cronotopo idillico è variamente perturbato, ma sostanzialmente resiste, sulla soglia finale delle opere il tempo ciclico cade e, con esso, crolla l'intero cronotopo:²⁴⁹ emerge qui una temporalità diversa – lineare e progressiva – che lascia sulla pagina la verità ultima della vita umana, quella verità che ci viene compassionevolmente nascosta dal vissuto.

²⁴⁷ CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., pp. 127-128.

²⁴⁸ CARLO CASSOLA, *Romanzo*, cit., p. 69.

²⁴⁹ "il principio guida del cronotopo letterario è il tempo", in MICHAEL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 232.

4.1. L'IDILLIO PERTURBATO

4.1.1. La collana dei giorni

L'azione delle opere cassoliane si svolge in paesi e cittadine di provincia toscani: questi sono i luoghi del tempo ciclico quotidiano. Questo tempo, privo di corso storico progressivo, si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese o delle stagioni. Durante le narrazioni, infatti, non compaiono mai riferimenti cronologici puntuali, e le uniche indicazioni temporali si riferiscono a un tempo circolarmente rinnovabile: “Una sera”;²⁵⁰ “Il giovedì”;²⁵¹ “Uno dei primi pomeriggi di settembre”;²⁵² “La stagione era al colmo”.²⁵³ Di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni elementari, le stesse conversazioni, le stesse parole:

Erano le quattro passate quando entrò nella stanza da lavoro: Bice stava già cucendo davanti alla finestra. Senza dir nulla Anna prese uno dei cappotti ammonticchiati sopra il tavolo e cominciò anche lei a lavorare.

Lavoravano davanti alla finestra per via della luce, ma anche per distrarsi dando ogni tanto un'occhiata fuori. Attaccare le mostrine e i numeri non era un lavoro che richiedesse molta attenzione, e le due sorelle avrebbero potuto chiacchierare tutto il tempo, se ne avessero avuto voglia. Ma Anna era poco loquace; e Bice si stancava di parlar sempre lei.

Sul tardi venne a trovarle Lina. Bice la abbracciò, come se non si fossero viste da chissà quanto tempo; Anna invece a fatica le diede la mano.

Lina aveva portato un romanzo a Bice; e cominciò a raccontarglielo. Anna la interruppe:

“Perché glielo racconti? Poi non ci prova più gusto a leggerlo.”

²⁵⁰ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 37.

²⁵¹ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1166.

²⁵² CARLO CASSOLA, *Tempi memorabili*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 23.

²⁵³ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1041.

Una volta tanto Bice fu d'accordo con lei:

“Sì, non stare a raccontarmelo tutto! Dimmi solo se alla fine si sposano.”

“No, non si sposano... Capisci? Lui è un ufficiale, non può sposare una del popolo. Ora devo andare” disse alzandosi. “Sentite ragazze: dopo cena, usciamo?”²⁵⁴

Il personaggio cassoliano è immerso nella sua *routine* abitudinaria, di cui il gesto quotidiano si fa infallibile metronomo:

Rosa riprese a lavorare. Il movimento ritmico del gomito era il ritmo stesso del tempo, che ormai per lei scorreva eguale e tranquillo.²⁵⁵

In questo tempo non ci sono eventi, ma soltanto “accidenti” che si ripetono. Per questo motivo, il tempo sembra quasi fermato, il mutamento scongiurato. Il momento della reiterazione, del ritorno periodico delle stesse circostanze gioca, dunque, un ruolo fondamentale non solo nell'opera dello scrittore, ma anche nella nostra vita. Si considerino, a questo proposito, le due intense paginette del racconto giovanile *La moglie del mercante*:²⁵⁶

Tu conosci mia moglie, quella buona donna che non dà noia a nessuno: è come il gatto di casa, mi viene sempre dietro e non parla mai. Quando stavo per intraprendere uno dei miei viaggi, nella confusione che uno ha sempre per la testa in simili momenti; mentre cercavo una cosa di qua, una di là, e mi frugavo bene in mente

²⁵⁴ *Ibidem*, pp. 905-906.

²⁵⁵ CARLO CASSOLA, *Rosa Gagliardi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 641.

²⁵⁶ *La moglie del mercante* è il racconto che dà il titolo alla terza sezione de *La visita* 1962. Di tutti i racconti dispersi recuperati nella terza parte della silloge einaudiana, *La moglie del mercante* è il più antico e l'unico che interrompe l'astensione dalla scrittura di cui parla Cassola per gli anni 1942-1944: “Se i primi racconti erano di poche pagine, gli ultimi [...] erano di poche righe. Il respiro narrativo veniva a mancarmi. Smisi di scrivere. [...] Quando ricominciai a scrivere, nell'immediato dopoguerra, avevo ancora l'occhio alla mia poetica giovanile, ma non osavo più applicarla in modo rigoroso, perché sapevo per dolorosa esperienza che poteva convertirsi in un'inibizione paralizzante”, in RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, cit., p. 5. In una lettera inviata a Piccioni il 21 febbraio 1951, Cassola scrive: “*La moglie del mercante* lo scrissi in pochi minuti nell'agosto del '42, con nomi russi (fu pubblicato così prima in una rivistina del '43, che mi pare si chiamasse «Orsa Maggiore», io ero sotto le armi e non la vidi), poi, nel '49, nel numero tre di «Botteghe oscure». Pubblicandolo in volume nel '55 levai i nomi russi”. Qualche anno più tardi, nel 1957, in una nuova lettera a Piccioni, Cassola ricorda ancora l'episodio: “Le cose nuove si è portati a buttarle via o a rifarle secondo un modulo convenzionale. A me è accaduto più di una volta: *La moglie del mercante*, che è oggi una delle cose a cui tengo di più, mi inorridì, e la rifeci; per fortuna non la strappai, e a distanza di anni ritrovai il manoscritto”. Le lettere sono riportate in *Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1750.

per vedere se avevo dimenticato nulla: eccomela davanti, come un gatto che stia ritto sulle zampe di dietro, mi guardava e con gli occhi lacrimosi sembrava dirmi: “Ma dammi dunque un’occhiata, guarda come soffro per la tua partenza!”. Eh, si vedeva che soffriva! Io le facevo una carezza, le dicevo: “Sta’ buona, su, che è questione di poco” e un momento dopo ero di nuovo occupato coi preparativi della partenza.

Lo stesso, voglio dire il contrario, succedeva al mio ritorno. Anche allora, mentre ero indaffarato a controllare le mercanzie, pagare i portatori, frustare i servi oziosi, d’un tratto me la vedevo davanti, con gli occhi sorridenti: “Eccomi qua” sembrava dirmi (ma non parlava mai) “e come sono felice di rivederti, Pietrino mio caro!”. Così è, Simone, la vita era bella allora e mia moglie era festosa come un canino. [...]

E ora, ne è passato del tempo! Per farla breve, amico mio, l’altro giorno sono tornato dal solito giro d’affari; e, chissà come mai, m’è sovvenuto di un tempo: mi sono voltato e non l’ho vista. Allora ho chiamato forte: “Rosuccia!”. Lei è venuta subito, obbediente. L’ho guardata ben bene: “Tu sei malata, Rosuccia!”. Lei ha fatto cenno di no, e io: “Ma sì, guarda come sei abbattuta... Sei pallida, hai gli occhi incavati”. E lei scuoteva il capo, e si mordeva le labbra. Allora ho capito tutto: “Dio mio, che sciocco sono” ho esclamato dentro di me. “Qui non si tratta di malattia. La mia buona moglie è sfiorita, ma sfido non ha più vent’anni! È intristita, si sa, non è più giovane!” Le ho detto: “Rosuccia... ti ricordi quando tornavo dal mio viaggio, un tempo... com’eri contenta? Mi stavi davanti tutta sorridente aspettando che io ti guardassi... come un canino festoso e... fallo ancora, Rosuccia! Perché non lo fai più? Perché questa volta no? Non sono forse tornato? Non staremo insieme tutto l’inverno?”. Allora è corsa a rifugiarsi nell’altra stanza e io non l’ho seguita, perché non m’avrebbe retto il cuore di vederla piangere. E che senso di tristezza, mio buon amico, mi dà ora quel ricordo di gioventù! Quel suo viso sorridente! Quel suo atteggiamento festoso! Come vorrei farla tornare come una volta! Farla tornare giovane, non per me, ma per lei!²⁵⁷

Al centro di questo concitato monologo si accampa il senso struggente dell’irrevocabilità del tempo, della vita che ci sfugge di mano giorno per giorno senza che ce ne accorgiamo, in una inconsapevolezza che è frutto di abitudini quotidiane che si ripetono con monotona regolarità, ma non per questo meno necessarie, se dal loro improvviso interrompersi dipende la coscienza del dramma che ci sta dinanzi, che è coscienza della sua ineluttabilità.

Accanto al tempo dell’esistenza consueta e quotidiana scorre, poi, quello parimenti ciclico della natura, mentre il tempo della storia, con i suoi eventi unici e irripetibili, con i suoi rivolgimenti epocali, è allontanato sullo sfondo.

²⁵⁷ CARLO CASSOLA, *La moglie del mercante*, in *La visita* (1962), cit., pp. 111-112.

Grazie all'adozione del punto di vista di personaggi dotati di scarsa o nulla consapevolezza politica e dominati da crucci affettivi privatissimi, i grandi fatti pubblici si annebbiano e perdono il loro spessore storico-politico. Ne viene data dunque notizia concisa, fugace o addirittura ellittica. Si consideri il caso emblematico dello scampanio festoso udito un giorno dalla protagonista di *Paura e tristezza*:

Era cominciato uno scampanio. Anna non pensava a nulla. Pensava che uno scampanio così lungo non l'aveva sentito mai...

Sentì gridare Ersilia:

“Anna! Alvise! Venite subito! Cosa sono queste campane?”²⁵⁸

Solo qualche pagina dopo scopriremo che si è trattato dell'annuncio dell'armistizio del 4 novembre 1918; e ne avremo cognizione solo indirettamente, in quanto Alvise, il giovane profugo veneto di cui Anna si è invaghita, si prepara a lasciare la Toscana per tornare a casa.²⁵⁹ Al contrario, massimo rilievo hanno i riferimenti alla temporalità ciclico-rurale. Certo non sfugge l'uso cassoliano di sequenze e avvicendamenti di ore del giorno e stagioni dell'anno, per rendere il senso del fluire del tempo, del suo avvolgersi e incurvarsi su se stesso in un moto circolare, equivalente in ultima analisi all'immobilità. Il trascolorare dei paesaggi, dall'alba al tramonto, si osserva tanto nelle brevi novelle degli anni Quaranta, in cui lo spazio temporale coincide con una giornata (o con una parte di essa), quanto nelle singole scene – separate da stacchi ellittici, senza alcun raccordo esplicativo –²⁶⁰ che com-

²⁵⁸ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1459.

²⁵⁹ “Anna [...] ripensava a quell'altro scampanio... Alvise era tornato a dar la notizia e aveva fatto per riprendere la via del campo. La zia l'aveva fermato: «Cosa vuoi lavorare in una giornata così. Oggi bisogna far festa, altro che lavorare». [...] Anna si accorse che era vestito da città. La speranza le cadde dall'animo: sul momento aveva creduto che fosse tornato a lavorare. «Tua zia non c'è?» «È a casa» rispose Anna. Camminavano vicino, lui sul bordo erboso, per non insudiciarsi le scarpe; lei sul seminato, incurante di pestarlo. Sulla strada gli rivolse la parola: «Siete di partenza?» «Sì» rispose lui. «Sono venuto a salutare...»”, *Ibidem*, pp. 1463-1464.

²⁶⁰ Cfr.: “il sommario è rimasto, fino alla fine del XIX secolo, la transizione più comune fra due scene, lo «sfondo» su cui esse si stagliano, e quindi il tessuto connettivo per eccellenza del racconto nel ro-

pongono i racconti lunghi e i romanzi della maturità, dove l'intero arco della narrazione comprende l'avvicinarsi delle stagioni. Così, il ritmo dei fenomeni naturali, l'eterno ritorno del sole e delle costellazioni, la segreta armonia dell'alternanza di vita e di morte, di fine e di rinascita, si sostituisce all'autentico divenire, al tempo irreversibile della vicenda umana. Ecco due esempi, tratti dal racconto giovanile *Il soldato* e dal romanzo *Il cacciatore*:

[Gino Mannoni] proseguì verso la piazza. Il sole scaldava le bancarelle del mercato. Rientrò svogliatamente in ufficio. [...]

La sera, uscendo dall'ufficio, era ancora giorno. [...]

Insieme con un amico andò in bicicletta a Marina. Una placida luce schiariva le alture retrostanti su cui si profilavano nitidamente i paesi. [...]

Quando insieme all'altro riprese la via di Cecina, l'ombra aveva raggiunto i monti e con essi i paesi lontani. Solo un gruppo di case restava, staccandosi sull'orizzonte sotto la vivezza della luce quasi rossa; e un vetro brillò. L'ombra silenziosa saliva sempre e spense quell'ultima luce.

Anche il cielo aveva ormai il pallido aspetto del crepuscolo: il chiarore finiva e l'aria si faceva fitta.²⁶¹

Era il crepuscolo. L'aria era smorta e grigia. I platani del viale erano scheletrici [...].

Lungo il canale, i vivaci colori dell'autunno s'erano spenti. Nelly alzò gli occhi per guardare le foglie rimaste sulle cime dei pioppi. All'andata l'avevano colpita per il loro bel colore giallo: ora, si confondevano col grigio dell'aria. E lo stesso, nel campo, le mazze dei gelsi, che prima erano di un rosso fiammante.²⁶²

manzo, il cui ritmo fondamentale viene definito dall'alternanza del sommario e della scena", in GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, trad. it. L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976, p. 146. Anche sul terreno del ritmo narrativo, nella costruzione asintattica del racconto per successione di scene-immagini staccate, si può cogliere la modernità del nostro autore. In questo modo, il tempo scorre all'interno delle singole scene, ma non *fra* di esse: le scene restano dunque separate, senza comporsi in una storia. A questo proposito, si veda quanto scrive Cassola in un *Foglio di diario*: "Ho sempre fatto distinzione tra la prima infanzia e il periodo successivo. La prima infanzia fu un'età felice. Perché? [...] Avevo coscienza di esistere, ma non avevo coscienza della continuità della mia esistenza. [...] Forse avrò saputo via via di avere tre, quattro, cinque, anni: ma quei tre, quattro, cinque anni non componevano una storia. [...] Non attribuiro allora una vita, una storia, nemmeno alle persone anziane. Non sapevo cosa volesse dire crescere, invecchiare, accumulare esperienza. Non mi avrebbe commosso il verso all'inizio dell'*Odissea*: «... vide molte città, di molti uomini l'indole seppe...», in CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., pp. 133-134. Corsivo nel testo.

²⁶¹ CARLO CASSOLA, *Il soldato*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 34-36.

²⁶² CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1164.

I poggi, coperti da una macchia sempreverde, avevano lo stesso aspetto che in estate. [...]

Intorno invece la campagna aveva un aspetto invernale. Caduto lo schermo del fogliame, la pianura era visibile in tutta la sua larghezza. Le file di olmi e di pioppi erano infatti spoglie; ed era stato messo a nudo l'impianto dei vigneti.²⁶³

Sotto l'afa opprimente, la campagna pareva addormentata. Dappertutto avevano provveduto alla mietitura; ma in alcuni campi i covoni erano ammucchiati a intervalli regolari, in attesa del carro che li avrebbe portati sull'aia. La trebbiatrice stava già facendo il giro, presto sarebbe venuta anche nel loro podere.

A un tratto la sentì scoppiettare. Smise per qualche secondo, ricominciò con gli scoppi: che diventarono più frequenti, finché si fusero in un rumore continuo e regolare. Nelly guardò in giro: e alla fine distinse la polvere che si alzava sopra il verde scolorito degli olmi.²⁶⁴

Nelly tornò indietro lentamente. Alla voltata, si girò guardare un'ultima volta la strada deserta. Il cielo era grigio, e il rosso del tramonto, che appariva da una fessura, metteva anche più tristezza nel cuore.

Riprese a camminare tenendo d'occhio il solco lasciato dalla ruota di un carro. Arrivata al cancello, si fermò. L'aria fosca rendeva anche più nudi e miseri gli alberi in fila lungo il canale. Fango nella strada e nei campi, nuvole in cielo, e la tristezza degli alberi spogli, non c'era niente altro intorno: e Nelly si decise a rientrare in casa.²⁶⁵

Ma torniamo al tempo ciclico quotidiano, al tempo senza eventi in cui Cassola avvolge la sua narrazione e l'esistenza dei suoi personaggi. Questo tipo di tempo, nota sempre Bachtin, "è un tempo denso, vischioso, che si trascina nello spazio".²⁶⁶ Proprio per questa ragione,

esso non può essere il tempo fondamentale del romanzo. Il romanziere se ne serve come di un tempo collaterale, che si intreccia con altre serie temporali, non cicliche o è interrotto da esse, e spesso fa da sfondo contrastante alle serie temporali eventuali ed energiche.²⁶⁷

²⁶³ *Ibidem*, p. 1177.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 1235-1236.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 1267.

²⁶⁶ MICHAEL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 395.

²⁶⁷ *Ivi*.

La particolarità dell'opera cassoliana risiede nel fatto che le serie temporali “evenziali ed energiche” non salgono alla ribalta della narrazione, ma vengono programmaticamente sottaciute. Il nostro scrittore sceglie di non orchestrare drammaticamente, e tanto meno melodrammaticamente, i grandi traumi e i cambiamenti che si producono nel *continuum* vitale; egli, all'opposto, li confina in posizione ellittica. Due sono le strade percorse da Cassola. La soluzione più semplice, e al tempo stesso più suggestiva, è costituita dall'adozione di uno schema narrativo *post factum* in cui, come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'evento cruciale si celebra fuori dal racconto, prima che questo abbia inizio. Invece, nel caso di strutture con l'evento o gli eventi fondamentali situati all'interno delle vicissitudini rappresentate, il lavoro del narratore si complica. Il fatto “grosso” viene omesso, oppure è solo accennato di sfuggita, ma è soprattutto sui momenti immediatamente successivi al dramma, sul lasso di tempo in cui l'urto e il mutamento si avvertono più fortemente, che l'io narrante fa cadere il silenzio. Il racconto riprende mostrandoci il personaggio alle prese con le piccole evenienze di ogni giorno, nuovamente immerso nella sua quotidianità ordinaria e ripetitiva: nulla dunque sembra essere accaduto. Solo indirettamente (anche se in modo piuttosto manifesto), Cassola rende percepibile la soluzione di continuità che gli eventi traumatici producono nelle esistenze dei protagonisti: ad ogni accadimento segue puntualmente un cambio di capitoletto, nei racconti lunghi, e un passaggio di “parte”, nei romanzi.²⁶⁸ Si veda – un episodio tra i molti possibili – la partenza di Alvise in *Paura e tristezza*, partenza che interrompe il tenero idillio amoroso tra il ragazzo e la protagonista, la quale sperimenta, per la prima volta, la crudeltà del mondo e la precarietà irredimibile della felicità:

²⁶⁸ *Un cuore arido*, *Il cacciatore* e *Paura e tristezza* sono divisi in tre parti, a loro volta articolate in capitoli, numerati e privi di titolo, nel caso dei primi due romanzi, numerati e provvisti di titolo, nell'ultimo.

Anna dopo un momento di esitazione gli andò dietro. Si mise al passo con lui.
[...]

“Fermati” implorò Anna. “Non ce la faccio a starti dietro...”

“Per l’appunto mi devo sbrigare, c’è ancora da preparar la roba...”

“Capisco” disse Anna. Aggiunse, rassegnata: “Non ti voglio far perder tempo. Salutiamoci qui”.

Le tese la mano, come aveva fatto con la zia. Lei stette un momento prima di dargli la sua. Se la sentì stringere; rispose alla stretta.

“Addio”. Le voltò le spalle e si allontanò in fretta. Lei non ebbe la forza di dirgli niente. Quando fu sparito alla curva, le tornò in mente il bacio che s’era proposta di dargli.

“Tanto non importa”. Camminava adagio, guardando in terra. Dopo la curva alzò gli occhi, nella speranza di vederlo un’ultima volta. La strada era vuota.

“Non importa” ripeté. Era finita così, bisognava rassegnarsi. [...]

“Bisogna rassegnarsi” pensò ancora. Si sforzava di ricacciare indietro la voglia di piangere. Passando sotto la Badia, abbassò il viso, non voleva essere riconosciuta. Non aveva il fazzoletto e doveva tirar su col naso.²⁶⁹

Con queste parole si chiude la prima parte del romanzo. La seconda comincia così:

La suoneria era così forte che la sveglia si metteva a ballare. Girava addirittura su se stessa. La sera Gemma dopo averle dato la carica (gli scatti si sentivano di cucina) aveva cura di posarla in mezzo al comodino: verso il bordo, c’era il rischio di vederla cascare.

Anna sbadigliò; si stirò; buttò via le coperte e posò i piedi sul diaccio del pavimento.

Le ciabatte erano finite sotto il letto: si chinò a cercarle, e le infilò senza guardare. Aveva sempre gli occhi appiccicati. Si allungò a prendere i panni buttati alla rinfusa sulla sedia. La voce di Gemma la fermò:

“Prendi la mia vestaglia. Ti vestirai dopo. Mi sento una debolezza... se non mi tiro su con una tazzina di caffè, non ho la forza di alzarmi.”

L’impressione di freddo entrando in cucina finì di svegliarla. Il fornello era già riempito di trucioli. La scatola di fiammiferi era alla fine: la striscia di carta vetrata era logora e ci s’accendeva male. Non poteva fregare la capocchia alla parete com’era abituata a casa.

Il primo fiammifero si spezzò; il secondo fece una fiammata, dovette buttarlo via per non scottarsi le dita. Col terzo le riuscì accendere: i trucioli presero subito.²⁷⁰

²⁶⁹ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1465-1466.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 1467.

Esiste anche una variante di questo procedimento. Quando l'evento, ripetendosi, perde la sua carica di eccezionalità, il suo portato evidente di rivolgimento e sconvolgimento, per divenire esso stesso abitudine, allora può essere descritto. Il narratore si limita a far cadere sotto silenzio la prima volta che occorre e ricomincia la narrazione su di esso, non più "fatto inaudito", ma semplice accadimento tra i tanti che costituiscono la microevenemenzialità quotidiana del personaggio. Infatti, compare sulla pagina cassoliana un tipo di racconto particolare: all'interno di una scena singolare s'insinuano passaggi iterativi, più precisamente iterazioni generalizzanti o esterne.²⁷¹ Un esempio magistrale di questa tecnica si trova nelle pagine di *Un cuore arido*. Sul primo "incontro" tra Anna e Marcello si chiude, ellitticamente, la seconda parte del romanzo:

La porta s'era spalancata: Marcello accese la luce, e Anna vide la finestra con gli scuri accostati, la toeletta, il cassettone, il lavabo, il letto con sopra una coperta a fiorami. [...]

Egli aveva richiuso la porta. "Vieni" le disse sottovoce. [...]

La sua debole volontà cercò di resistergli. Era assurdo quello che stava succedendo... Ma era troppo stanca; e quando, dopo una breve lotta, si ritrovò sul letto, sentì che le forze la abbandonavano del tutto. Chiuse gli occhi, e lasciò che si compisse ciò che la vita aveva stabilito.²⁷²

Fatta salva l'elisione del congiungimento carnale tra i due, l'*incipit* della terza parte dell'opera sembra naturalmente proseguire la scena interrotta nel capitolo precedente. L'identità spaziale trasmette, per un attimo, la sensazione di una continuità temporale, ma subito il *narrated monologue* con cui la protagonista evoca, attraverso un'iterazione esterna, vari mesi (non sappiamo quanti, perché la voce narrante non dà mai indicazioni di questo tipo) di rapporti amorosi

²⁷¹ Cfr.: "il campo temporale coperto dal segmento iterativo oltrepassa chiaramente di gran lunga quello della scena in cui s'inserisce: l'iterativo, in un certo senso, spalanca una finestra sulla durata esterna. Un simile tipo di parentetiche, le qualificheremo perciò *iterazioni generalizzanti*, o *iterazioni esterne*", in GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., pp. 167-168. Corsivo nel testo.

²⁷² CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1073.

con Marcello, chiarisce l'equivoco temporale. L'evento eccezionale è già abitudine, rientra ormai nella monotona *routine* di Anna e, in quanto tale, viene narrato:

Una striscia chiara attraversava di sbieco il soffitto e scendeva per la parete, accendendo un debole riflesso nello specchio della toeletta. Era ancora giorno, dunque: Marcello s'era sbrigato più presto del solito.

Ma Anna non gliene voleva. Non gliene voleva nemmeno per quel sonno repentino in cui cadeva ogni volta: anzi, solo allora provava una vera tenerezza per lui. Lei restava sveglia, la sua mente acquistava perfino una lucidità maggiore: pensieri, ricordi si susseguivano rapidi. [...] ²⁷³

La certezza di essere irrevocabilmente perduta finì con l'acquietarla. Si rimise supina; aprì gli occhi. Sul soffitto c'era sempre quella striscia, ma aveva un colore rosa.

Si alzò; si vestì in fretta. Procurava di non far rumore, per non svegliare Marcello. Scostò le tendine e guardò un momento giù nella strada. Non era ancora buio del tutto, ma i lampioni erano già accesi.

Versò l'acqua nella catinella e si lavò la faccia. Tastoni trovò la borsetta, tirò fuori il pettine e si diede una ravviata. Aveva l'intenzione di andar via senza farsi sentire; ma mentre infilava il cappotto, la stanza s'illuminò: seduto sul letto, Marcello teneva ancora in mano la peretta della luce.

“Io vado” disse Anna.

“Ma è presto; non sono ancora le cinque.”

“Oggi voglio andar via col treno delle sei.”

Marcello sbadigliò:

“Be’, allora aspetta, mi vesto e ti accompagno.”

“Non importa. Vado col tram” e fece per aprire la porta.

“Vai via senza nemmeno darmi un bacio?”

Lei lo baciò appena e se ne andò. ²⁷⁴

Nell'opera dello scrittore volterrano, le ellissi servono a veicolare un'idea di continuità e immutabilità. Solo omettendo il fatto “grosso”, o ridimensionando significativamente il rilievo concessogli dalla narrativa tradizionale, Cassola può rispecchiare la nostra esperienza della vita: questa ci appare piuttosto come un flusso ininterrotto di giornate equivalenti che come una serie discreta di episodi straordinari e sconvolgenti, separati da intervalli di sterilità. Quelli che

²⁷³ *Ibidem*, p. 1075.

²⁷⁴ *Ibidem*, pp. 1078-1079.

Fielding chiama “i biglietti bianchi nella grandiosa lotteria del tempo”²⁷⁵ sono, in realtà, i biglietti vincenti: l’esistenza quotidiana, con la sua circolarità consuetudinaria, riassorbe i colpi che si producono nel percorso vitale, regalando- ci la sensazione di un’illusoria continuità e permanenza, al posto dell’effettiva discontinuità, della perdita irreparabile di energia vitale che il flusso degli avvenimenti comporta. Così dichiara lo stesso Cassola in un’intervista dei primi anni Settanta:

i drammi, i nodi delle vicende umane si sciolgono e si risolvono in quello che è lo scorrere del quotidiano. Ognuno di noi può vivere il dramma più atroce però continua a fare le stesse cose che fa ogni giorno. Una delle scoperte della letteratura contemporanea è proprio questa.²⁷⁶

Se l’evento eccezionale brucia subito la sua momentaneità, dissolvendosi e annullandosi nello “scorrere del quotidiano”, esso ha però un effetto di permanenza inalterabile nella durata dell’essere soggettivo. A tratti la verità, il mutamento penoso, affiora e un senso di tristezza dolente, di disagio e di perdita, si affaccia alla coscienza dei personaggi, generando una frattura – subito prudentemente richiusa – tra loro e il loro vivere abituale, di cui inficia proprio le elementari norme di sicurezza, l’immobilità e la ripetitività. Ad esempio, si consideri il pensiero delle nozze mancate che, a distanza di anni, continua a sorprendere dolorosamente la protagonista di *Rosa Gagliardi*:

Era davvero strano che lei, Rosa, non avesse preso marito. Forse per via di Enrico? Ma cosa c’era stato, in fondo, tra lei ed Enrico? Quando Enrico le aveva par-

²⁷⁵ “Quando troveremo qualche fatto straordinario (e pensiamo che avverrà spesso) non risparmieremo né carta né fatica per descriverlo; ma quando in un intero anno non accada nulla di notevole, non ci lasceremo spaventare dalla paura del vuoto, e passeremo senz’altro ai periodi importanti, lasciando completamente in ombra le epoche prive d’interesse. Son questi i biglietti bianchi nella grandiosa lotteria del tempo. E noi, amministratori di questa lotteria, imiteremo gli accorti banchieri di Guildhall, che ben si guardano dal seccare il pubblico accennando ai molti biglietti bianchi di cui dispongono”, in HENRY FIELDING, *Tom Jones. Storia di un trovatello*, traduzione e note di Ada Prospero con la revisione di Carlo Pagetti, introduzione e prefazione di Carlo Pagetti, Garzanti, Milano, 2004³, vol. 1, p. 54.

²⁷⁶ EGIDIO MUCCI, *Perché le sue donne sono così fragili?*, “Vie Nuove”, 20 gennaio 1971, p. 46.

lato, l'ultima sera, non gli aveva risposto né sì né no. E che altro avrebbe potuto rispondere a un giovane che partiva per la guerra, da cui non sarebbe forse più tornato, come difatti non tornò?

Forse perché la sorella minore si era sposata tanto giovane. Vuol dire a volte quando la minore si sposa prima. Lei, Rosa, aveva avuto subito molto da fare, perché Amelia e Guglielmo i primi tempi non andavano d'accordo (erano entrambi così giovani!). [...]

Ma furono nubi passeggiare, e con la nascita della bimba e la morte della suocera finì ogni cosa. A quel tempo Rosa stava mesi interi a casa della sorella. E non aveva più pensato a sé. Era come se la famiglia ce l'avesse già.

E poi... c'era qualcosa in lei che intimidiva i giovanotti. Per esempio il Mori, un impiegato della Salina; che pure era un giovanotto allegro e rumoroso: solo dopo che era partito, aveva saputo della sua intenzione di sposarla.

E Stefano. Lo aveva saputo dopo anni, quando Stefano aveva già moglie e figlioli. [...]

La signora Onesti s'era interrotta, e Rosa colse al volo alcune parole di Anna a Umberto.

"Nulla" aveva risposto Anna. "Le ragazze non devono far nulla. Aspettano il marito."²⁷⁷

Dinanzi all'arrivo della primavera, il protagonista del *Taglio del bosco* avverte un senso di lacerante estromissione dall'eterno rinnovarsi degli eventi naturali. Il lutto, infatti, ha interrotto la ripetibilità ciclica della sua esistenza ordinaria, creando inoltre un varco perenne d'incompatibilità e diversità, tra lui e gli altri:

Guglielmo camminava con gli uomini verso il fondo del torrente. Sentì Amedeo che diceva:

"È arrivata la primavera."

Fu colpito dalla giustezza dell'osservazione. Quella era veramente la prima mattinata primaverile. [...]

E anche Guglielmo, per un momento, si sentì l'animo colmo di gioia. Era venuta la primavera, e per lui in particolare significava molto, perché con la primavera si concludeva il periodo più duro del lavoro, ed egli poteva fare frequenti scappate a casa... Ma subito la coscienza che quest'anno sarebbe stato tutto diverso gli diede una fitta dolorosa. Sì, era cominciato il risveglio della natura, ma per *lei* non ci sarebbe stato risveglio. Che gioissero l'ape, il fiore, il bosco, gli altri uomini, la natura tutta: a lui, Guglielmo, era vietato prender parte a questa gioia.

²⁷⁷ CARLO CASSOLA, *Rosa Gagliardi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 648-649.

Le cure del lavoro distrassero Guglielmo dai suoi tristi pensieri; ma nei giorni successivi, ogni qual volta il suo animo era colpito da qualche aspetto di quel generale risveglio della natura, provava una stretta dolorosa.

Eguale lo rattristava la vista dei compagni, contenti di esser giunti alla fine del lavoro. Specialmente Amedeo e Germano, erano, si vedeva, felici di tornarsene a casa. Una volta li udì scherzare tra loro:

“Credi ancora di trovare libera la tua ragazza?”

“Se non sarà più libera me ne troverò un'altra. Tu piuttosto devi stare in pensiero.”

“Perché?” disse Amedeo ridendo.

“Tua moglie non ti riconoscerà nemmeno, con cotesta barba.” [...]

Era il suo tempo, per Germano, di essere allegro e spensierato. Così pensava Guglielmo. Ma non poteva scacciare da sé un senso di rancore nei confronti di Amedeo. Gli sembrava quasi che gli avesse rubato qualcosa.²⁷⁸

Si veda, infine, lo smarrimento ansioso, che coglie la protagonista di *Paura e tristezza*:

La moglie dello stradino l'aveva trattenuta con le sue chiacchiere. Quando finalmente poté riprendere la via di casa, il sole era tramontato. Sulle sommità della parete delle Balze, c'era ancora un barlume di luce: si spense mentre attraversava il prato della Badia.

Su per il viottolo cominciò a fare scuro. “Mamma, non aver paura, ormai sono grande, anche se vado in giro sola di notte, non mi può succedere nulla.” Camminava adagio, pensando al vestito: non voleva farci una sudata. Continuava a rivolgersi col pensiero alla mamma: le diceva che poteva fidarsi di lei, che sarebbe stata una figliola giudiziosa. [...]

Le diceva così, ma sapeva che la mamma non poteva sentirla. Si fermò affranta: nel campicello sottostante, poteva ancora intravedere le forme confuse di una vite e di un olivo. Al di là c'era il buio, il buio della notte e della voragine.

Era sola, non aveva più nessuno. Le pareva che la sua vita non avesse più scopo. Per cosa era vissuta, se non per compensare la mamma di tutti i sacrifici che aveva fatto per lei? [...]

Che vivo a fare, ormai? Se non posso essere una figliola amorosa, se non c'è più la persona a cui volevo bene, a cui avrei voluto far del bene...?

La vita non aveva scopo quando una era sola. “Sono orfana” e le pareva di pensarlo per la prima volta. “Non ho più nessuno al mondo”. Pensò con odio a Gemma, che aveva la pretesa di farle da mamma. “Non ti farò questo torto, mamma. Per me ci sei solo tu, ci sarai sempre solo tu. [...]

Le veniva da piangere. Non aveva voglia di rimettersi in cammino: che tornava a fare in quella casa? Non era la sua casa: casa sua era rimasta laggiù, nel borgo...

²⁷⁸ CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 160-161. Corsivo nel testo.

Anche se non ci stava più nessuno; anche se quelle due stanze erano vuote. Anche se non aveva più cuore di entrarci...²⁷⁹

4.1.2. L'intermittenza dei luoghi

Abbiamo visto come l'armatura temporale delle opere cassoliane dissimuli gli strappi che inevitabilmente si producono nel *continuum* vitale e, insieme a questi, il destino di infelicità cui, gradualmente ma inesorabilmente, vanno incontro i protagonisti. Tuttavia, ciò che è nascosto a livello temporale si manifesta apertamente sul piano spaziale: il mutamento è espresso attraverso il movimento. Dopo l'urto con il mondo, s'infrange l'unità di luogo: il personaggio si sposta, trasferendosi in un nuovo spazio che è, ovviamente, uno spazio degradato. I protagonisti, che hanno solo una percezione stentata (o anche chiara, ma in questo caso essa è subito rimossa) del loro fallimento esistenziale come della loro pena, avvertono invece distintamente lo "scacco spaziale". Se il narratore tace sul dolore dei suoi personaggi, rispettandone così i meccanismi di difesa,²⁸⁰ rappresenta diffusamente il loro senso di disagio, di estraneità, rispetto ai nuovi luoghi e, attraverso quest'ultimo, fa indirettamente emergere il primo.

La mamma della protagonista de *Le amiche*, che ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza a Vada, una vivace e movimentata località del litorale, dopo le

²⁷⁹ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1590-1592.

²⁸⁰ Cfr. quanto osserva Spinazzola in proposito: "Cassola bada sempre a non intromettersi nella psicologia del profondo, poiché ciò oltrepasserebbe le capacità di autoanalisi dei personaggi, di cui intende limitarsi a testimoniare fedelmente la vita interiore. Se essi allontanano da sé la reminescenza d'una percezione dolorosa, egli non li smaschera, anche se sa bene quale è il segreto che rinserrano", in VITTORIO SPINAZZOLA, *Il vitalismo represso di Carlo Cassola*, cit., p. 324.

nozze si stabilisce a San Dalmazio, paesino sperduto nell'entroterra pisano, dove si trova la casa del marito. Se il pensiero dell'infelicità e della triste monotonia della vita coniugale non raggiunge la donna, assai acuta è la nostalgia dei luoghi natali, dietro la quale si cela il rimpianto per la gioventù gioiosa e vitale:

“Beh” disse alzandosi “ora vado a letto perché sono stanco e domattina devo alzarmi alle quattro”.

“Vai anche tu, Anita” disse la mamma. “Sarai stanca, immagino.”

“È ancora troppo presto per me” rispose Anita.

“Eh, qui siamo abituati a cenare presto” disse la mamma. “Ma lo sai che alle volte l'inverno alle sette siamo già tutti a letto?”

“No!” fece Anita ridendo.

“Tante volte” rispose la mamma. “Quasi sempre, via. Che vuoi, in questo paese c'è poco altro da fare. Senti: alle tre e mezzo è già buio; a lavorare col lume dopo un po' ti ci stanchi gli occhi; è così, che vuoi fare? A cena e poi a letto, non ti resta altro.”²⁸¹

Quando ebbe finito di rigovernare, la mamma si concesse un po' di riposo. Raccontava alla nipote com'era stato difficile per lei ambientarsi a San Dalmazio. Non che il suo paese di origine, Vada, fosse più grande di San Dalmazio, ma sul mare, in pianura, con la ferrovia, è tutta un'altra cosa: soltanto veder passare i treni era uno svago.

Anna, che si annoiava a quei racconti, salì al piano di sopra, dove abitava Franca, la bimba.

“I primi tempi” continuò la mamma “il giorno no, perché avevo troppo da fare, ma la sera, mi veniva da piangere. Ero disperata, proprio disperata. Poi, col tempo, ci ho fatto l'abitudine.” [...] ²⁸²

Le due ragazze andarono presto a letto. [...]

Poi le sentì ridere a lungo. “Ma cos'hanno stasera queste figliole” pensava. Lei era sempre l'ultima ad andare a letto. Il marito e il suocero si coricavano subito dopo cena. Anna l'aiutava a rigovernare e poi stava alzata poco più. Rimasta sola, la mamma ultimava qualche lavoretto o semplicemente si riposava. Con le mani in grembo, seduta in un angolo della cucina, ripensava a tante cose. A volte anche ai luoghi dov'era nata [...]. ²⁸³

²⁸¹ CARLO CASSOLA, *Le amiche*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 63.

²⁸² *Ibidem*, pp. 67-68.

²⁸³ *Ibidem*, p. 70.

La vita del cacciatore Alfredo scorre invariabilmente tra le pendici intorno a Bolgheri, ricche di una vegetazione amena e rigogliosa,²⁸⁴ e i bar affollati di Cecina, la sua città. Dopo aver abbandonato Nelly, ecco che il protagonista si allontana dai luoghi familiari, per recarsi sull'altopiano delle Carline, dove domina un paesaggio di desolata solitudine che, peraltro, ben rende il definitivo isolamento cui l'uomo si è autocondannato. In seguito, vedremo Alfredo costretto entro le mura dell'ospedale militare di Roma:

La strada continuava a salire tra la boscaglia rada. Il terreno si fece dirupato. Qua e là c'erano frane di sassi, di un colore livido. [...]

In fondo alla vallata si distingueva il corso sinuoso di un fiumiciattolo. L'acqua era poca, un semplice filo scuro che in qualche punto si allungava a formare una pozza. Subito a ridosso dell'altra riva c'era una collinetta spoglia e annerita. [...]

Intorno il terreno era sempre brullo, con le rocce allo scoperto, le frane di ciottoli e i radi cespi di vegetazione. [...] Anche spingendo lontano lo sguardo, non si scorgevano paesi, solo qualche casa isolata. [...]²⁸⁵

Alfredo guardava le frane di sassi, i dirupi, i radi ciuffi di vegetazione; e i poderi sparsi qua e là sulle alture, a grande distanza l'uno dall'altro. Erano i posti più desolati che avesse mai visto [...].²⁸⁶

Dopo Caporetto richiamarono i rivedibili e anche alcune categorie di riformati per sottoporli a una nuova visita. Alfredo rimase due giorni a Livorno, poi fu inviato all'ospedale militare di Roma.

Qui avrebbero dovuto visitarlo subito, e invece, passarono i giorni e le settimane senza che gli facessero saper niente. [...]

²⁸⁴ “Il fondovalle era costituito da un praticello e da un torrente accostato all'altra pendice. Alfredo si aprì un passaggio nel folto della macchia; scavalcò con un salto il rigagnolo e affrontò la salita. [...] Una volta in cima, riprese fiato. La piana sottostante s'incuneava fin sotto lo sperone di Bolgheri. [...] L'aria era perfettamente limpida. I poggi, coperti da una macchia sempreverde, avevano lo stesso aspetto che in estate. L'ombra velava gli anfratti, ma sulle pendici soleggiate il bosco spiccava distintamente, dando l'illusione che si potessero contare gli alberi. Intorno invece la campagna aveva un aspetto invernale. Caduto lo schermo del fogliame, la pianura era visibile in tutta la sua larghezza. Le file di olmi e di pioppi erano infatti spoglie; ed era stato messo a nudo l'impianto dei vigneti. Più tenaci, i ciuffi di canne si mantenevano folti, benché le foglie fossero ormai gialle e accartocciate. Gli alberelli lungo il fosso erano ridotti al solo fusto [...]. Ma i rampicanti resistevano, apparivano anzi più rigogliosi che mai”; “La macchia era folta di corbezzoli, che col verde brillante delle foglie mettevano una nota vivace nel grigio opaco della lecceta. Qualcuno di quegli arbusti cresceva anche su per la costa sassosa, mescolato agli olivi selvatici”, in CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1175-1177 e p. 1201.

²⁸⁵ *Ibidem*, pp. 1292-1294.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 1303.

Non potevano uscire dall'ospedale; a rigore, non si sarebbero dovuti muovere dalla camerata. I suoi compagni a dire il vero erano sempre in giro per gli altri reparti. Lui, no. Passava le giornate sdraiato sul letto. Oppure si metteva alla finestra, che dava su un cortile. Il cortile era quadrato, con quattro aiuole, due vialetti e una panchina su cui non andava mai a sedersi nessuno. Il muro davanti era cieco.²⁸⁷

Il procedimento cassoliano si fa notevolmente scoperto in *Paura e Tristezza*, per due distinte ragioni. Innanzitutto, una ragione meramente quantitativa: di più vasta mole rispetto alle opere precedenti, il romanzo del 1970 inscena una serie di eventi dolorosi, che segnano il percorso vitale di Anna, e ad ognuno di questi corrisponde sistematicamente uno spostamento della protagonista. Così, dopo l'allontanamento di Alvisè, Anna si muove dai borghi a Volterra; di qui si trasferisce, all'indomani della partenza di Guido per il militare, nella villa di campagna della contessa; infine, il matrimonio con il contadino Renato la costringe a stabilirsi in un podere sperduto, al di là dell'Era. Come sempre, il luogo verso cui Anna si muove è un luogo degradato rispetto a quello che ha lasciato:

La coltre biancastra era diventata spessa e non si vedeva più dov'era il sole. Temendo che fosse tardi, Anna affrettò il passo. Ma una volta in cima, si fermò a guardare l'apparizione improvvisa della città.

Aveva la forma di una piramide: con le case accatastate e in cima la torre del palazzo comunale. I colori erano smorti. Non sembrava nemmeno vera. Sembrava un dipinto incollato al fondale grigio del cielo.

Anna sospirò: ormai era lì la sua vita.²⁸⁸

A valle la striscia larga e chiara del greto proseguiva serpeggiando in mezzo a una landa desolata: come se la sua poca acqua, invece di apportare fertilità, avesse reso sterili i terreni intorno. La valle si restringeva in fondo, dove l'altura brulla chiamata Poggio Bianco fronteggiava da vicino l'opposta pendice.

Fosse stata sola, Anna non avrebbe avuto il coraggio di continuare. La strada s'inerpicava per un declivio sassoso coperto solo da ciuffi di ginestra. Non si vedeva

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 1304.

²⁸⁸ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1502.

né una casa né un campo. Via via il Poggio delle Volpaje diventava più incombente: faceva quasi l'effetto di una torre vista dal fondo di un vicolo.²⁸⁹

A prima vista, l'approdo finale della protagonista sembra invece essere positivo: in campagna, nel fondo della zia Ersilia, Anna ha trascorso l'unico periodo gioioso della sua esistenza. Ma, come al tenero idillio con Alvise si è sostituito l'infelice rapporto con Renato, allo stesso modo, alla campagna protetta e raccolta della "valle" subentra l'"aperta campagna"²⁹⁰ del potere del contadino, una campagna isolata e sconfinata, che non può che sgomentare la protagonista:

Guardò il potere di Renato. [...]

Anna amava la campagna, ma com'era in valle, coi poderi piccoli, le case vicine, i campi fittamente alberati; tutta percorsa da strade e viottoli; con le siepi che segnavano i confini. Anche con qualche appezzamento di macchia, che però non copriva una superficie maggiore di quella di un campo. Mentre quei poderi isolati, quei terreni brulli, quelle distese di macchia a non finire, la sgomentavano.²⁹¹

"No, non lo sposerò mai". Non l'avrebbe sposato perché non lo poteva vedere; e perché al solo pensare di finire in quel potere sperduto si sentiva invadere dallo sgomento.

"Ecco, se facesse il contadino da queste parti... giù nella vallata, per esempio; magari proprio nel potere di zia: allora, potrei anche pensare di sposarlo..." [...]

Laggiù in valle, avendo sulla testa le sagome familiari di San Giusto e della Badia, sentendo via via il suono delle campane, lo strombettio delle automobili sulla strada provinciale, la domenica anche la musica di una festa da ballo... non le sarebbe sembrato un destino tanto triste, quello di essere finita a far la contadina.

"Non è laggiù che ho passato il solo periodo bello della vita?" Lo aveva detto anche Ersilia, che gli anni della guerra erano i soli che ricordasse con piacere... Specie dopo la venuta dei profughi. Dopo che Alvise era stato ingaggiato dalla zia... [...]

La luce implacabile del sole declinante sulla parete delle Balze la richiamò alla realtà. Il passato, non esisteva più; e l'avvenire, non poteva essere che uno, finire in quel potere sperduto al di là dell'Era...²⁹²

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 1543-1544.

²⁹⁰ "In aperta campagna" è il titolo del IX e ultimo capitolo di *Paura e tristezza*.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 1640.

²⁹² *Ibidem*, pp. 1707-1708. Anche per Cassola esistono due distinte campagne: "Anche tralasciando i cambiamenti dovuti alla stagione, al tempo, all'ora, mai perverrei a un'unica visione della campagna.

Ma, soprattutto, scorrendo i titoli dei capitoli di *Paura e tristezza* scopriamo che una scansione topologica dell'esistenza prende il posto della più consueta scansione cronologica. Dunque, non infanzia, adolescenza, giovinezza e maturità, bensì “Nei borghi”, “In città”, “In villa”, “In aperta campagna”, secondo un movimento di progressivo allontanamento dai luoghi familiari, che altro non è che il progressivo allontanamento dalle potenzialità illimitate della fanciullezza: alla mancata realizzazione delle aspirazioni e dell'identità individuale corrisponde la totale estraneità della destinazione finale.

Ne ho in mente almeno due. C'è una campagna che ha un centro: sia esso rappresentato dalla cima di un monte, più alto o più maestoso o più aguzzo degli altri; o da un paese posto anch'esso in alto; o da un qualche rudere medioevale, una torre, una rocca. Per esempio per me una certa parte della campagna volterrana si dispone intorno a Monte Nero [...]. Monte Nero è il centro di quel gruppo di colline, le altre gli fanno corona: comunque ognuna di esse ha una fisionomia precisa, in cima c'è un podere, una fattoria o un paese. [...] Dalla parte opposta ci sono invece colline anonime, ognuna delle quali è un gradino verso un lontano acrocoro, che rimane per giunta invisibile. Queste sono viste che non amo, che mi sgomentano”, in CARLO CASSOLA, *Fogli di diario*, cit., pp. 130-131.

4.2. L'IDILLIO INFRANTO

4.2.1. La vertigine del tempo

Se durante il corso della narrazione lo scrittore volterrano affina gli strumenti retorici per restituirci il tempo così com'è vissuto soggettivamente, nell'epilogo dell'opera egli fa inversione di rotta. Qui si assiste a una decisa accelerazione del ritmo narrativo, che rende percettibile al lettore una fuga del tempo e un mutamento che la vita, di solito, toglie, e di cui abbiamo solo una conoscenza libresca. Si veda, a questo proposito, l'illuminante riflessione proustiana:

Teoricamente si sa che la terra gira, ma di fatto non ce ne accorgiamo; il suolo su cui camminiamo sembra immobile e viviamo tranquilli. Lo stesso accade per il Tempo nella vita. E, per rendere sensibile la sua fuga, i romanzieri sono costretti, accelerando follemente i battiti della lancetta, a far valicare al lettore dieci, venti, trent'anni in due minuti. Nelle prime righe d'una pagina abbiamo lasciato un amante pieno di speranza; nelle ultime della successiva lo ritroviamo ottuagenario, mentre a stento fa la sua passeggiata quotidiana nel cortile d'un ospizio, rispondendo appena alle parole che gli vengon rivolte, dimentico del passato.²⁹³

La maggior parte delle opere cassoliane presenta il medesimo schema ritmico.²⁹⁴ Il grosso del racconto è sostanzialmente isocrono, poi, sulla soglia finale delle narrazioni, compare un'enorme lacuna temporale – coincidente con lo stacco tra due capitoli – seguita dall'epilogo, che comincia con un movimento

²⁹³ MARCEL PROUST, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, traduzione di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 359-360.

²⁹⁴ Si discostano dalla norma qui di seguito descritta due racconti lunghi, *Il taglio del bosco* e *Il soldato*, e il romanzo *Un cuore arido*: questi presentano solo l'accelerazione del ritmo narrativo senza un'importante rottura temporale.

narrativo fino a quel momento escluso: si tratta del sommario, cui s'accompagna inevitabilmente la prospettiva esterna della voce narrante. Anche se ai fini del discorso che qui si sta portando avanti non è rilevante, è opportuno precisare che il grosso del racconto cassoliano è solo apparentemente isocrono. Lo scrittore, infatti, si serve di due differenti movimenti narrativi: la scena e l'ellissi. Tuttavia, le omissioni che incontriamo nel corso delle narrazioni elidono segmenti temporali piuttosto brevi e sono, come dire, omissioni inevitabili: esse dipendono dall'ovvia impossibilità di raccontare tutto e non producono una vera e propria accelerazione del racconto. Ci sono, poi, ellissi, che rimuovono un tempo della storia più ampio: sono quelle che riguardano i traumi violenti, che occorrono nel *continuum* vitale, e i momenti ad essi successivi. Ma, innanzitutto, questi silenzi narrativi non si prolungano tanto quanto quelli che troviamo prima dello scioglimento. Inoltre, le ellissi del fatto "grosso" e del suo intorno sono ellissi perfettamente mute, e poiché il loro scopo non è portare alla luce una discontinuità, un mutamento ma, al contrario, trasmettere un'idea di continuità ininterrotta, va da sé che il lettore avverte proprio questa continuità, dimenticandosi del lasso temporale eliso. Infine, l'ellissi è propriamente un "vuoto" narrativo: il lettore percepisce un'accelerazione del racconto soprattutto attraverso il sommario e quest'ultimo è del tutto assente all'interno della narrazione cassoliana. Nell'epilogo delle opere, il riassunto fa salire per la prima volta alla ribalta della narrazione eventi unici e irripetibili: questi si accampano solitari sulla pagina, affermando così il loro tempo, un tempo lineare e irreversibile, ribadito dalla presenza di riferimenti cronologici puntuali. I personaggi sono improvvisamente tratti fuori dal tempo ciclico dell'esistenza quotidiana, per essere immersi nel tempo biografico.²⁹⁵ Inoltre, dopo il grande salto temporale, il

²⁹⁵ "il tempo biografico è del tutto reale, tutti i suoi momenti sono riferiti alla totalità del processo vitale e caratterizzano questo processo come limitato, irripetibile e irreversibile", in MICHAIL BACHTIN, *Il romanzo d'educazione*, in Id., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Izdatel'stvo "Iskusstvo", 1979, trad. it. di Clara Strada Janovič, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 2000², p. 203.

lettore ritrova i protagonisti in una condizione chiaramente mutata: il contrasto fra prima e poi è reso, per un attimo, massimamente evidente. Solo “accele-
rando follemente”, solo deformando la durata reale, Cassola può mostrare le
cose come realmente sono, e come ci vengono nascoste dal vissuto. Vediamo
qualche esempio. Il primo è tratto da *Rosa Gagliardi*:

Ecco Rosa di nuovo in treno per l’ultima tappa del suo viaggio. Il treno aveva
già ingranato la cremagliera e andava poco più che a passo d’uomo. [...]

Pensò alla nipote. Certamente Anna si sarebbe sposata. Si vedeva subito che
non era destinata a rimaner ragazza. [...]

Ripensò al matrimonio della sorella. [...] Gli sposi a capotavola (lei di-
ciott’anni e lui ventuno) erano raggianti. Tutti parlavano, ridevano, scherzavano. Ma
dopo partiti gli sposi, era accaduto qualcosa in lei... qualcosa di cui nemmeno ora
sapeva rendersi conto. Forse la stessa cosa le sarebbe accaduta il giorno del matri-
monio di Anna.²⁹⁶

Anna si sposò ai primi del ‘35: con un impiegato, secondo i desideri di Rosa.
[...]

Al principio dell’estate Rosa ebbe la notizia che Anna era incinta.²⁹⁷

Da *Le amiche*:

Si rivolse ad Anna: “E così?” disse sorridendo. “Quando sposa la sua cugi-
na?”

“Oh, non so” rispose Anna. “Non ne abbiamo parlato”, aggiunse poi.

“Che età ha? Un mese più di lei, mi pare.”

“Un mese meno.”

“L’età è quella” disse la mamma. “Sicché, anche lei, bisogna che si faccia co-
raggio.”

“Oh, non è il coraggio che mi manca” rispose Anna, e si mise a ridere. [...]

“Scommetto ora che le ha dato l’esempio la cugina...”

“Per quello” rispose Anna.

“Insomma, le verrà voglia di non farsi passare avanti. In casa mia, senta, era-
vamo tre sorelle: io ero nel mezzo: quando si fidanzò la maggiore non fu nulla, ma
quando mi passò avanti quell’altra...”

Ma Anita non passò avanti ad Anna. Rimase incinta, e fu lasciata.²⁹⁸

²⁹⁶ CARLO CASSOLA, *Rosa Gagliardi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 654-
655.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 655.

Erano passati due anni. Anna stava per sposare; e la bimba era ormai diventata una mezza signorina (quattordici anni compiuti).²⁹⁹

Da *Il cacciatore*:

Una sera aveva rinunciato a uscire. Comprò un foglio e una busta allo spaccio e tornò in fureria. Cominciò la lettera: *Gentilissima signorina*. Rimase a lungo so-prappensiero: non aveva mai scritto a una donna, e non sapeva come andare avanti.

Ci si riprovò la sera dopo e riuscì a finire la lettera. Ma non si decise a impostarla. La tenne due giorni in tasca, poi la strappò.³⁰⁰

La madre di Nelly e la madre di Andrea morirono di spagnola. La guerra era finita da pochi giorni. [...]

Quando lei e Andrea si sposarono nessuno se ne meravigliò, perché a suo tempo era corsa voce che fosse stato lui. [...]

Anche Dina si sposò, e andò a stare in un altro podere. Nelly era rimasta la sola donna della famiglia, e oltre alla casa doveva pensare alla stalla. Anche nel modo di vestire sembrava ormai una contadina.³⁰¹

Alfredo era stato smobilitato alcuni mesi dopo la fine della guerra: e aveva ripreso la vita di prima.

In seguito gli venne la passione della motocicletta. Prima comprò una *Rudge* e poi un'*Ariel*.

Era in motocicletta quella volta che lo fermarono i fascisti. Fu durante le elezioni del '24. [...]

Lì per lì gli era andata liscia; ma poco tempo dopo gli ritirarono il porto d'arme. Ci si mise di mezzo anche un amico che era nel Fascio; ma per quell'anno Alfredo non poté andare a caccia.³⁰²

Il discorso sin qui fatto non è estendibile agli esili raccontini giovanili. Le brevi novelle de *La visita*, eccezion fatta per *Il cacciatore*, hanno una durata rigorosa di un giorno: impossibile, dunque, mostrare la vertigine del tempo

²⁹⁸ CARLO CASSOLA, *Le amiche*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 87-88.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 88.

³⁰⁰ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 1309. Cor-sivo nel testo.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 1311.

³⁰² *Ibidem*, pp. 1311-1312.

attraverso un'improvvisa accelerazione del ritmo narrativo; inoltre, gli eventi che riempiono questo intervallo di tempo sono minimi e irrilevanti e non implicano nessun mutamento nella vita dei personaggi. L'unico tempo che scorre all'interno dei racconti è un tempo ciclicamente rinnovabile: quello della natura e quello dell'esistenza quotidiana dei protagonisti. Infine, lo schema ricorrente di questi testi è quello del viaggio o della passeggiata, che si conclude col ritorno al punto di partenza: il movimento invertito è un falso movimento e, pertanto, non esprime un autentico divenire. Si veda, una volta per tutte, *Ferrovia locale*,³⁰³ all'inizio e alla fine del racconto:

Il treno si mosse e si allontanarono rapidamente il bianco caseggiato della stazione, la pensilina al centro delle rotaie, le aiole, i silos, i vagoni distanziati nella campagna. A cento metri sfilarono le case di Cecina nella caligine calda del cielo. Il signor Valli lasciò il finestrino e prese posto in un angolo.³⁰⁴

E poi, con procedimento speculare:

Avvicinandosi a Cecina il signor Valli e Benso smisero di parlare e s'immersero ognuno nei propri pensieri. Finalmente nella pianura apparvero le prime case di Cecina: la strada lungo la ferrovia era popolata da uomini e donne in bicicletta e a cento metri passò il camposanto illuminato festosamente dal sole. Il treno rallentò e scivolando sugli scambi entrò in stazione.³⁰⁵

Per restituire il senso della vita, anche entro la misura ridottissima dei racconti, a Cassola non resta che una soluzione: insinuarvi *kronos*, il tempo che divora i suoi figli, nella sua manifestazione più evidente. La morte, il cambiamento estremo e irreversibile, il definitivo esaurimento del tempo vitale, compare in ogni novella:

³⁰³ Il racconto, apparso la prima volta su "Rivoluzione", II, 4, 5 marzo 1940, entra poi a far parte de *La visita* 1942.

³⁰⁴ CARLO CASSOLA, *Ferrovia locale*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 27.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 28.

Fausto pensava all'Anna. Era nata lassù: tante volte la pregava di raccontargli di quand'era piccina. "Un ubriaco cascò nelle Balze: tornava a casa di notte e sbagliò viottolo. Ci cascò un ragazzo che s'era calato con la corda a prendere le uova dei falchi. Ci si buttò un giovanotto che aveva un naso grossissimo. Stava fermo vicino alle Balze, a un tratto lo videro mettersi un fazzoletto sugli occhi e buttarsi in avanti".³⁰⁶

E come s'annunciava triste, pur nella sua dubbiosa bellezza, la bacchiatura delle castagne! Nell'aria infoschita avrebbe aiutato le donne a raccogliere i ricci, guardando i bacchiatori agitare brutalmente le pertiche, e alla fine non ci sarebbero rimasti altro che il mucchio di ricci nell'aia desolata e il castagneto spoglio. Il vento non sarebbe importato più. Scuotesse pure i castagni! I ricci erano nell'aia... come i morti nel cimitero.³⁰⁷

Cenarono prima di buio perché lui doveva partire, poi Rosa lo accompagnò alla stazione. Dopo il gran caldo del giorno l'aria era limpida e leggera. I due procedevano per la via lunga e piana, tra i campi decorati ordinatamente di festoni di viti allineati da salcio a salcio. Di là dai campi si vedeva il muro del cimitero. Il cognato pensava con tristezza alla vita che lo riaspettava: la moglie moribonda, i figlioli, il lavoro.³⁰⁸

Una volta in paese il signor Valli andò direttamente in ufficio. Verso le cinque passò a trovarlo la vedova del maestro Mori che gli fece la storia della malattia del marito. Per tutta la sera il signor Valli restò sotto l'impressione di quel racconto: un'impressione mista di paura e di pena. Alla chiusura dell'ufficio passò a prenderlo Benso Mannoni, un giovanotto di Cecina impiegato alla miniera. Insieme ripresero la solita vettura. [...]

Alla stazione il capo diede un fagotto al signor Valli. Una volta in treno quest'ultimo raccontò a Benso la fine del maestro Mori.

"Maledetto il male" disse Benso.³⁰⁹

Quando Albino Mori fu congedato e tornò al suo paese, la prima persona che incontrò fu Gino Mannoni. Aveva una commissione per lui, ma si dimenticò di fargliela. [...]

³⁰⁶ CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 6.

³⁰⁷ *Ibidem*, pp. 7-8.

³⁰⁸ CARLO CASSOLA, *La visita*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 19.

³⁰⁹ CARLO CASSOLA, *Ferrovia locale*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 27-28.

Il giorno dopo Albino stava seduto al caffè in mezzo agli amici. Passò Gino Mannoni, e il giovanotto s'interruppe per chiamarlo. I due rimasero in piedi a parlare.

“Mi avevano detto di salutare anche il povero dottor Semoli” disse a un certo punto Albino.

Il signor Mannoni si scurì.

“Beh... ora ho fatto il mio dovere” fece Albino ritraendosi.

“Grazie Albino” rispose il signor Mannoni. [...]

Pensò a Giovanni Semoli che era morto. Lui stesso era nell'altra metà della vita. Pensò ad Albino e gli venne in mente il tempo lontano in cui aveva fatto il soldato.³¹⁰

Attraverso l'aria immobile veniva uno scampanio insistente e malinconico. Qualcuno s'era spento nel paesino emergente appena dalla quiete laboriosa della pianura: là dove salivano, cullati dal vento, i fuggevoli fumi delle ciminiere. Alfredo guardò il cielo. Una nuvola bianca sostava nell'uguale altezza, come un incerto presagio. Lo scampanio era finito, lasciando un'eco nel vuoto spazio del cielo.³¹¹

Dalla casetta uscì una donna di mezza tacca che salutò Virginia e guardò Rosa con curiosità. Virginia fece la presentazione e le due donne si diedero un dito attraverso la rete. La vicina sembrava soprapensiero, e alla fine esclamò:

“Ma questa è una sua parente! Mi sembrava di conoscerla.”

“Proprio così” disse Virginia. “Credo di avergliene parlato spesso.”

“Di Follonica, non è vero? Dalla parte della Spezia, mi pare.”

“Un po' più giù” rispose Rosa.

La vicina spiegò di averla conosciuta proprio in quel punto, una quantità di anni prima.

“C'era anche suo marito” disse. “Come sta ora?”

“È morto” rispose Rosa.

“Senti” disse la vicina. “Che disgrazia!” [...]

Rosa pensava al marito. Erano vissuti insieme quindici anni poi, improvvisamente, Andrea era morto.³¹²

³¹⁰ CARLO CASSOLA, *Il soldato*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 34 e p. 36.

³¹¹ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 40.

³¹² CARLO CASSOLA, *Alla periferia*, in *Alla periferia*, cit., pp. 26-28.

4.2.2. Il cantuccio ritrovato

Cassola, dunque, non si sottrae alla verità tremendamente dolorosa che contraddistingue la nostra esistenza – l'uomo non è situato fuori dal tempo ma sottoposto alle sue leggi – anzi ne dà piena rappresentazione. Tuttavia, dopo aver squarciato il velo che la vita pietosamente stende sopra questa verità, egli è pronto a ricucirlo, duplicando così l'effettiva esperienza umana: infatti, sono rari e fuggevoli i momenti in cui percepiamo noi stessi nel tempo, altrimenti ci sarebbe impossibile vivere. Il *modus operandi* dello scrittore, però, non dipende esclusivamente da una motivazione realistica: esso serve anche a contenere il turbamento angoscioso, suscitato dalla contemplazione della fuga del tempo e delle promesse di felicità infrante. Così, nella chiusa delle opere, il ritmo del racconto rallenta ancora una volta: riprende il tempo delle abitudini trite e consolanti. Tutti i personaggi sono di nuovo immersi nel tempo ciclico della loro esistenza quotidiana e quelli che si erano allontanati fanno ritorno ai luoghi familiari:

da *Rosa Gagliardi*:

Da qualche tempo Emilio aveva ricominciato a venire: arrivava trafelato e si tratteneva anche un'ora o due, perché non gli dava il cuore di rimettersi in strada sotto il solleone. [...]

Il pomeriggio Rosa andava a riposare. Si toglieva il vestito e si buttava sul letto. Ma non riusciva a dormire. Si alzava spossata.

La stanza più fresca della casa era sempre il salottino. "Ah!" faceva Rosa accomodandosi sulla poltroncina di vimini. Erano le quattro del pomeriggio: aveva tre ore davanti a sé.

Riandava col pensiero al passato. Una folla d'immagini si affacciava alla sua memoria. Rosa isolava quelle più care, con la stessa cura con cui aveva scelto le fotografie disposte sulla parete.

Se qualche volte pensava all'avvenire, era solo per domandarsi: sarà un bambino o una bambina? Meglio una femminuccia. Anche Anna era del suo parere; A-

melia invece no, preferiva il maschio. Ma tanto era inutile starci a pensare. Avrebbero preso quello che il buon Dio manderebbe.³¹³

Dal romanzo *Il cacciatore*:

Prima di uscire, spense il fuoco buttandoci sopra l'acqua. In cortile slegò il cane e tirò fuori la motocicletta. In un baleno fu al Braccio. Qui prese la strada che attraversava in diagonale la piana. Cacciò le starne fino a mezza mattinata, poi si concesse un po' di riposo. [...]

Dopo mangiato, si mise a cacciare con lo specchietto. Verso le tre stava tornando al podere dove aveva lasciato la motocicletta.³¹⁴

Se l'inquietudine è arginata, la verità non è per questo cancellata: anzi, negli *explicit*, essa viene riaffermata, seppur sottotraccia. Quindi, a dispetto di quanto dichiarato dallo stesso scrittore,

dopo aver scelto il romanzo, mi preoccupai che non vi succedesse niente; che il tempo passasse invano e non modificasse l'immagine iniziale. Mentre per il punto di vista popolare, una storia mette conto di raccontarla solo se è davvero una storia: se cioè tra l'inizio e la fine c'è differenza.³¹⁵

L'utopia cassoliana non è certo inverata dalle chiuse delle sue narrazioni. Questa è solo una delle tante interpretazioni consolanti, in cui l'anziano scrittore costringe la realtà della propria opera. In verità, gli *explicit* dei racconti presentano un'immagine simile a quella iniziale, ma non identica: ed è proprio questo apparente ritorno dell'identico, che però non è tale, a far emergere ancor più limpidamente il cambiamento, che il corso del tempo ha portato nelle esistenze dei personaggi. A riprova di ciò, si confrontino le seguenti immagini iniziali e finali:

³¹³ CARLO CASSOLA, *Rosa Gagliardi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 655-656.

³¹⁴ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1312-1313.

³¹⁵ CARLO CASSOLA, *Ferragosto di morte*, cit., p. 75.

da *Il cacciatore*, racconto:

Nelly abitava con la mamma a mezza strada fra Cecina e Bolgheri. Le due donne lavoravano tutto il giorno. Nelly aveva cura delle pentole dei gerani che ornavano le finestre, e si occupava dei polli. Era ferma sulla soglia del portichetto tenendosi il grembiale: il sole splendeva sull'erba del campo che esalava il fumido odore dei buoi.³¹⁶

Continuò a vivere con la mamma anche dopo la nascita del bambino: i contadini la chiamavano signora invece di signorina: tranne questo, niente era cambiato.

Il pomeriggio le due donne lavoravano ancora dietro la finestra che dava sulla strada. I passanti erano rari... tutto era pace e serenità. L'ombra della casa si allungava scalando il muro del cortile: il sole si allontanava stringendosi verso le ondulazioni lontane, fino al terso orizzonte: e là là... quei paesi lontani erano una visione inesprimibile, inaccessibile per le due povere vite umane.³¹⁷

Da *Il taglio del bosco*:

Dopo Montecerboli i viaggiatori si ridussero a cinque: un giovanotto, un uomo, due donne e un bimbo.

Il fattorino si fregò le mani:

“Siamo proprio in famiglia, stasera” disse soddisfatto. L'uomo in fondo sorrise, poi si mise a guardare fuori dal finestrino, benché non si vedesse nulla a causa del buio. [...]

All'inizio della salita, la corriera si arrestò quasi. Ingranata la marcia, continuò a salire ronfando. L'uomo disse che fermassero alla bottega. [...]

Sulla soglia della bottega una donna già in là con gli anni attendeva l'arrivo della corriera. Aguzzò lo sguardo per distinguere il viaggiatore, ma non ravvisò il nipote finché non fu a un passo di distanza.

“Oh, Guglielmo” disse “che fai? Non ti avevo riconosciuto, con questo buio.”

“Come va, Lina?” rispose l'uomo. [...]

“Bene, e Caterina? Ma entra che è freddo.” [...]

“Vuoi passare in casa?” chiese la zia

“No” rispose Guglielmo. “Mangio un po' di minestra, e vado.” [...]

“È tanto che manchi da casa?” domandò la zia.

“No... è solo da lunedì” rispose l'uomo.

“Di dove vieni?”

L'uomo fece un gesto in direzione della porta:

³¹⁶ CARLO CASSOLA, *Il cacciatore*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 37.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 38.

“Da Massa” disse poi. “Sono stato a comprare un taglio” aggiunse prevenendo la domanda della donna. [...]

La donna sembrò appagata nella sua curiosità. Cambiando argomento, disse che erano mesi che non vedeva Caterina.

“Io sono vecchia e cammino poco volentieri. E lei, immagino il daffare che le daranno le bimbe...”

L'uomo confermò con un cenno del capo. [...]

“Vedi, Guglielmo, nella disgrazia hai avuto almeno questa fortuna: una sorella che si occupasse delle bimbe...”

“Sì” rispose l'uomo. “Per questo almeno posso chiamarmi fortunato. Non so nemmeno io come potrei fare... Sarei costretto a riprender moglie.” [...]

La zia stette un po' a guardarlo; vedendo che non alzava gli occhi dal piatto, si rimise seduta dietro il banco. [...]

Guglielmo estrasse l'orologio dal taschino del panciotto:

“Le otto e un quarto” disse. “Le troverò tutte a letto” aggiunse come parlando tra sé.

“Salutami Caterina” fece la zia. “Tanti baci alle bimbe. E tu, abbiti riguardo.”

“Non dubitate” rispose Guglielmo.

Diede la buonanotte ai giocatori e uscì.³¹⁸

Col cuore gonfio Guglielmo attese la partenza dell'autobus. Per tutto il viaggio guardò ostinatamente fuori dal finestrino, anche quando venne notte e non fu più in grado di distinguer nulla.

Scese alla bottega.

“Oh, Guglielmo, sei tu? Quanto tempo che non ci vediamo!” esclamò la zia andandogli incontro festosamente.

“Buona sera, Lina” rispose Guglielmo.

La zia lo guardava sorridendo, ma egli aveva il viso contratto.

“Volevo... bere” disse.

La zia gli versò un bicchiere di vino, e intanto gli domandava se aveva bisogno di cenare.

“No” rispose Guglielmo, e vuotò il bicchiere.

La zia ora lo osservava attentamente.

“Come va, Guglielmo?” gli chiese.

“Dio mio, Lina... va sempre peggio.”

Gli brillavano gli occhi, e due lacrime sgorgarono e presero a scorrergli per le guance. Rimasero così, per qualche istante, l'uno di fronte all'altra. Poi la zia gli posò una mano sul braccio:

“Vai a casa, Guglielmo” disse con dolcezza. “Sono cinque mesi che manchi da casa, sarai contento di rivedere le tue bimbe, vero?”

“Sì” rispose Guglielmo con voce appena percettibile.

³¹⁸ CARLO CASSOLA, *Il taglio del bosco*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 95-97.

Col dorso della mano si asciugò la faccia, poi raccolse il sacco e, senza dir niente, uscì sulla strada.³¹⁹

Dopo l'urto con il mondo, dopo la vertigine del tempo, i personaggi (e con essi l'autore) si saldano al loro cantuccio spaziale: la stabilità dell'ambiente dona ai protagonisti un illusorio, ma al tempo stesso essenziale, senso di permanenza, di continuità della vita. Proprio per questo motivo, essi hanno terrore del trasferimento:

Rosa guardò fuori di finestra le canne dei pomodori e, oltre il muro dell'orto, il letto del fiume ridotto a poche chiazze d'acqua lucenti nella mattinata. Quando la sorella fosse morta, lei non sarebbe finita in casa del cognato. Erano anni, dal principio della malattia, che quell'uomo cercava di farla arrivare a quest'idea, ma lei non poteva pensare a cambiar vita.³²⁰

Anna si affrettò ad alzarsi. Ma poi indugiò alla finestra a godere lo spettacolo del sole che s'era appena levato. I suoi occhi si posarono su ogni particolare, sulla fila di case di Marina, sui gruppi di case più avanti nella campagna, sulla sagoma massiccia dello zuccherificio, sui tetti di Cecina emergenti al di là della ferrovia, sulla strada nuova, che aveva aperto un varco nei campi e avanzava dritta e presto sarebbe stata terminata. Avrebbe dovuto odiarli quei luoghi, che erano pieni di tanti tristi ricordi. E invece li amava; li amava, e non avrebbe mai potuto abbandonarli.

“Io sono come i gatti” pensò alla fine; “mi affeziono più ai luoghi che alle persone.” Perché se una persona amata la lasciava, lei ne soffriva, certo, ma poi la ferita si rimarginava; mentre se l'avessero strappata di lì, dai luoghi che amava, allora sarebbe morta di dolore. [...]

E Anna continuava a star lì, appoggiata al davanzale, con l'aria fresca del mattino che entrava per la finestra spalancata, e il sole che la scaldava e la intorpidiva. [...]

Sbadigliando e stirandosi, Anna se ne andò in cucina. Mentre aspettava che il latte bollisse, scostò la tendina e guardò fuori. Da quella parte, le cose non erano ancora uscite dal loro torpore. La striscia di mare era indistinta e sbiadita.³²¹

³¹⁹ *Ibidem*, pp. 167-168.

³²⁰ CARLO CASSOLA, *La visita*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., p. 18.

³²¹ CARLO CASSOLA, *Un cuore arido*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1152-1154.

L'immutabilità dei luoghi familiari costituisce una fonte di assicurazione contemplativa sempre disponibile: essi sembrano riflettere in sé e nello stesso tempo alimentare quella carica d'intangibilità, che è la parte più preziosa della nostra anima.³²² Tuttavia, nella narrativa cassoliana, nemmeno lo spazio è immune dal cambiamento: si tratta, *ça va sans dire*, dello spazio abitato, lavorato, modificato dall'uomo, che trasmette il suo destino di decadimento, di precarietà, ai luoghi in cui vive. Si veda, ad esempio, questo passo di *Ferrovia Locale*:

Come madre si sarebbe guadagnata quella considerazione a cui credeva di aver già diritto come moglie.

“È che sono troppo giovane”, pensò sconsolata.

Il marito era in un periodo di gran lavoro. La sera faceva anche le otto e mezzo e le nove in magazzino.

“Lui lavora tutto il giorno... mentre io me ne sto con le mani in mano”. Non vedeva l'ora che nascesse il bambino per avere anche lei il suo daffare.

La domenica andarono a piedi a Marina. [...]

Erano usciti per una passeggiata più corta ma quando furono in cima alla salita Adriana vide la fettuccia della strada fendere dritta la piana fino a un gruppo di case che le sembrò vicinissimo: tanto da non credere che fosse Marina.

C'era andata con la mamma parecchi anni di seguito. Prendevano in affitto una camera con uso di cucina. [...]

La piazza era rimasta la stessa, con la fila di case, le due casupole, la chiesa e la siepe di pitosfori che la chiudeva dalla parte del mare. La siepe era cresciuta, ma alcune piante erano seccate e vi si aprivano dei varchi che il passaggio dei bagnanti contribuiva ad allargare. [...]

³²² La protagonista di *Paura e tristezza*, come abbiamo in precedenza osservato, non fa ritorno ai luoghi della sua infanzia. Solo l'immedesimazione smemorata nel flusso della ciclicità naturale le assicura, per un attimo, quella presenza a se stessa, che nel convivere con gli altri, nello scendere a patti con la vita si deprime, si annulla: “Il buio la prese che non era ancora a metà strada. Ma in campagna s'era abituata ad andar fuori di notte, non le faceva più impressione. Si fermò a riposare sulla spalletta del ponte. Dalla bottega veniva il vocio degli uomini che erano lì a bere e a giocare a carte. Doveva esserci anche Renato. A meno che fosse andato in città... Su per la salita camminava senza pensare a niente. Il bimbo le s'era addormentato in braccio. Al principio della strada che portava al podere, si fermò per avvolgerlo nello scialle: s'era levato il vento, aveva paura che prendesse fresco. Nel campo di sotto, apparivano e sparivano i lumicini delle lucciole. Di lì, e anche da più lontano, veniva il canto dei grilli. Non ci aveva fatto caso, le sere avanti: né alle lucciole né ai grilli. «Ormai siamo in autunno» pensò. La settimana prossima, avrebbero vendemmiato. Presto avrebbero anche bacchiato le castagne. Per un momento si sentì contenta, come le succedeva sempre da bambina, quando il principio dell'autunno voleva dire andare a vendemmiare da Ersilia, andare con la mamma a raccattare le castagne, e ricominciare ad andare a scuola”, in CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit., pp. 1721-1722.

All'imbocco del viale di pineta c'erano la cabina della luce e lo chalet in muratura. Lo chalet era chiuso. Forse non l'avrebbero riaperto, la stagione precedente era stata un disastro, ci avevano rimesso decine di migliaia di lire. [...]

I muri erano scoloriti; solo quello dietro conservava tracce dell'originaria tinta celeste. Le imposte delle porte-finestra avevano certe screpolature da far credere che si sarebbero schiantate. Sul davanti la mareggiata aveva diroccato gli scalini di cemento. Il primo era stato divelto e giaceva di traverso; il secondo era sbocconcellato.

Anche il vicino campo da tennis era in disuso. La rete era stata tolta. Il fondo avrebbe dovuto essere rifatto.

Adriana ricordava i giocatori in completa tenuta bianca: scarpe di gomma, calzoncini lunghi e camicia con le maniche rimboccate. Durante la passeggiata pomeridiana si fermava sempre a vedere. Forse la prima volta che aveva notato Luigi era stato lì, al campo da tennis. Non giocava, faceva da arbitro.³²³

Al contrario dei primi, questi scenari non sono certo rincuoranti: il personaggio, infatti, vi vede chiaramente rispecchiato il proprio declino, la compromissione dell'originario sentimento esistenziale, che la vita ineluttabilmente comporta.

³²³ CARLO CASSOLA, *Ferrovia locale*, cit., pp. 101-103.

BIBLIOGRAFIA

1. OPERE DI CARLO CASSOLA

a) OPERE NARRATIVE

Alla periferia, Edizioni de “Il fiore”. Narrativa II (collezione di “Rivoluzione”), Firenze, 1942 (contiene *Paura e tristezza*, *Alla periferia*, *Pensieri e ricordi su Monte Mario*, *Il mio quartiere*, *Diario di campagna*, *Gli amici*, *Storia e geografia*, *La vedova del socialista*, *L’orfano*, *Ornitologia*); poi in *La visita*, Einaudi, Torino, 1962.

La visita, Parenti (collezione di “Letteratura”, 42), Firenze, 1942 (contiene *La visita*, *I due amici*, *Tempi memorabili*, *Ferrovia locale*, *Monte Mario*, *Il soldato*, *Il cacciatore*, *Dànroel*, *Il ritorno dei marinai*, *Terra di Francia*, *Bandiera rossa*, *Sogno invernale*, *Studenti*, *Franceschino*, *Giorgio Gromo*, *Al polo*); poi in *La visita* 1962; ora in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, a cura di Alba Andreini, Mondadori (“I Meridiani”), Milano, 2007.

Fusto e Anna, Einaudi (“I gettoni”), Torino, 1952; Einaudi (“Supercoralli”), Torino, 1958; Mondadori (“Il Bosco”), Milano, 1966; Mondadori (“Oscar”), Milano, 1971; con prefazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Editrice Service S.A., Ginevra, 1972; con introduzione di Mario Luzi, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1975; a cura di Miriam Galiberti, Sansoni (“Leggere a scuola”), Firenze, 1979; ora in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.

I vecchi compagni, Einaudi (“I gettoni”), Torino, 1953 (poi in *Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1959); con introduzione di Giuliano Gramigna, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1979 (contiene anche *Un matrimonio del dopoguerra*); ora in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.

- Il taglio del bosco*, Fabbri (“Narrativa italiana”), Milano, 1953 (contiene *La moglie del mercante*, *Le amiche*, *Il taglio del bosco*).
- Il taglio del bosco. Venticinque racconti*, Nistri-Lischi (“Il Castelletto. Collana di romanzi italiani”), Pisa, 1955 (contiene *Paura e tristezza*, *I due amici*, *La visita*, *Ferrovia locale*, *Il soldato*, *Il cacciatore*, *Monte Mario*, *Dànroel*, *Il ritorno dei marinai*, *Terra di Francia*, *Bandiera rossa*, *Plotino*, *Franceschino*, *La moglie del mercante*, *Clerici*, *Romolo*, *Tricerri*, L. C., *Relazione di Giacomo sulla Svizzera*, *Decadenza di “Jack”*, *Incontro sullo stradale*, *Il Settentrione*, *Il caporale Sbrana*, *Baba*, *Le amiche*, *Il taglio del bosco*).
- La casa di via Valadier*, Einaudi (“I coralli”), Torino, 1956 (poi in *Il taglio del bosco* 1959); Mondadori (“Oscar”), Milano, 1968 (contiene anche *Esiliati*); Einaudi (“Nuovi Coralli”), Torino, 1971; con introduzione di Geno Pampaloni, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1979 (contiene anche *Esiliati*).
- Un matrimonio del dopoguerra*, Einaudi (“I coralli”), Torino, 1957 (poi in *Il taglio del bosco* 1959 e in *I vecchi compagni* 1979).
- Il soldato*, Feltrinelli (“Biblioteca di letteratura. I contemporanei”), Milano, 1958 (contiene anche *Rosa Gagliardi*), poi in *Il taglio del bosco* 1959; Feltrinelli (“Universale Economica”), Milano, 1960 (contiene anche *Rosa Gagliardi*); con il titolo *Il soldato. Rosa Gagliardi*, Feltrinelli (“Gli Astri”), Milano, 1967; con introduzione di Lorenzo Mondo, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1979.
- Il taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, Einaudi (“Supercoralli”), Torino, 1959 (contiene *Baba*, *Rosa Gagliardi*, *Le amiche*, *Il taglio del bosco*, *I vecchi compagni*, *Esiliati*, *La casa di via Valadier*, *Un matrimonio del dopoguerra*, *Il soldato*); Einaudi (“I coralli”), Torino, 1963; con presentazione *Ai miei lettori* e note dell’autore, Einaudi (“Lecture per la scuola media”), Torino, 1965; Mondadori (“Oscar”), Milano, 1969 (contiene *Baba*, *il taglio del bosco*, *I vecchi compagni*); con introduzione di Giorgio Bassani (*La verità sul caso Cassola*), Rizzoli (“BUR”), Milano, 1980 (contiene *Il taglio del bosco*, *Rosa Gagliardi*, *Le amiche*); a cura di Fabrizio Bagatti, Sansoni (“Leggere a scuola”), Firenze, 1983; a cura di Alba Andreini con introduzione di Manlio Cancogni, Mondadori (“Oscar scrittori moderni”), Milano, 2011.
- La ragazza di Bube*, Einaudi (“Supercoralli”), Torino, 1960; Mondadori (“Oscar”), Milano, 1965; con prefazione di Ferdinando Virdia, Club degli Editori (“I Grandi Premi Letterari. I premi Strega”), Milano, 1969; con presentazione *Ai lettori* e note dell’autore, Einaudi (“Lecture per la scuola media”), Torino, 1973; con introduzione di Geno Pampaloni, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1980; Euroclub, Milano, 1985; ora in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.
- Un cuore arido*, Einaudi (“Supercoralli”), Torino, 1961; Einaudi (“Gli struzzi”), Torino, 1971; con nota introduttiva s.f. e risposte dell’autore, *Un cuore arido. Il taglio del bosco*, Euroclub (“Omnibus”), Milano, 1979; con in-

- troduzione di Piero Citati, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1982; ora in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.
- La visita*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1962 (contiene *Il film dell'impossibile*; nella *Parte prima. La visita*, i racconti di *La visita* 1942 in ordine differente, integrati di *La casa di campagna* e *La signora Boni a Roma* e di *Paura e tristezza* di *Alla periferia*; nella *Parte seconda. Alla periferia*, i racconti di *Alla periferia* a eccezione di *Pensieri e ricordi su Monte Mario* e *L'orfano*; nella *Parte terza. La moglie del mercante*, i racconti *La moglie del mercante*, *I bei tempi sono finiti*, *Clerici*, *Tricerri*, *L. C.*, *Relazione di Giacomo sulla Svizzera*, *Discorsi di fine tavola*, *Incontro sullo stradale*, *Il settentrione*, *Il caporale Sbrana*, *Decadenza di "Jack"*, *Il congressista*, *Dopo la partita*, *Alla stazione*, *L'uomo e il cane*, *I poveri*, *Il caporale Müller*, *Aspettando la corriera*, *Gita domenicale*; Scoperta di Joyce); Einaudi ("Nuovi Coralli"), Torino, 1982; Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1989.
- Il cacciatore*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1964; Mondadori ("Oscar"), Milano, 1970; Einaudi ("Nuovi Coralli"), Torino, 1977; con introduzione di Claudio Marabini, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1985; ora in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.
- Tempi memorabili*, Einaudi ("I coralli"), Torino, 1966; con prefazione e note di Ludovico Poli, Einaudi ("Letture per la scuola media"), Torino, 1970; Einaudi ("Nuovi Coralli"), Torino, 1981.
- Storia di Ada*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1967 (contiene anche *La maestra*); Einaudi ("Nuovi Coralli"), Torino, 1973.
- Ferrovia locale*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1969; Mondadori ("Oscar"), Milano, 1972; Einaudi ("Nuovi Coralli"), Torino, 1982.
- Una relazione*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1969; Einaudi ("Nuovi Coralli"), Torino, 1972.
- Paura e tristezza*, Einaudi ("Supercoralli"), Torino, 1970; Club degli Editori, Milano, 1971; con introduzione di Natalia Ginzburg, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1981; ora in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.
- Monte Mario*, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1973; con introduzione di Carlo Bo, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1976.
- Gisella*, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1974; con introduzione di Enzo Siciliano, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1977.
- Troppo tardi*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1975.
- L'antagonista*, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1976; anche Club dei Lettori, Milano, 1976; Rizzoli ("BUR"), Milano, 1980.
- La disavventura*, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1977; Rizzoli ("BUR"), Milano, 1986.
- L'uomo e il cane*, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1977; a cura di Giuseppe Nicoletti, Sansoni ("Leggere a scuola"), Firenze, 1978; Rizzoli ("BUR"), Milano, 1983.

Il superstite, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1978; a cura di Anna Dolfi, Sansoni ("Leggere a scuola"), Firenze, 1980; Rizzoli ("BUR"), Milano, 1987.

Un uomo solo, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1978.

Il paradiso degli animali, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1979; Club degli Editori, Milano, 1979; Euroclub, Milano, 1980.

Ferragosto di morte, Ciminiera, Marmiolo (Reggio Emilia), 1980.

Il ribelle, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1980; Club Italiano dei lettori, Milano, 1980.

La morale del branco, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1980 (contiene *Il dinosauro risvegliato*, *La lucertola cambia casa*, *Il falco defraudato*, *L'egoismo del bue*; *La morale del branco*, *Le carte geografiche*, *La comunità dei camosci e degli stambecchi*, *Gli amori della ghiandaia*, *Zabaiòn!*, *Mare, cielo e campagna*, *Davanti a una torre normanna*, *I castelli della Lunigiana*, *Sacrifici inutili*, *Buio e nebbia*, *Vacanza in Sardegna*, *La vicinanza è deleteria*, *La guerra greco-gotica*, *Spartaco*, *L'origine comune della società e dell'esercito*).

Vita d'artista, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1980; Rizzoli ("BUR"), Milano, 1984.

Il leone fuggito, con illustrazione di Renato Guttuso, Pananti, Firenze, 1981 (edizione fuori commercio di 150 esemplari numerati); poi in *Colloquio con le ombre*, Rizzoli, Milano, 1982.

L'amore tanto per fare, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1981; anche Club del Libro, Milano, 1982.

La zampa d'oca, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1981.

Colloquio con le ombre, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1982 (contiene *L'umanità in marcia*, *Colloquio con le ombre*, *Il leone fuggito*, *Il coleottero*, *La morte del figlio di Gostino*, *Al caffè*, *Vieri*, *Una vita*).

Gli anni passano, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1982.

Il mondo senza nessuno, Ciminiera, Marmiolo (Reggio Emilia), 1982.

Mio padre, Rizzoli ("La Scala"), Milano, 1983 (contiene *Mio padre*, *Confessione d'una debolezza*, *Romano*, *Dante*, *Beppe*, *Piero*, *Baba e Lidori*, *I pericoli peggiori corsi da partigiano*, *Cecina e Volterra*, *Grosseto*, *L'uva*).

Le persone contano più dei luoghi, Pananti, Firenze, 1985 (contiene anche *Paura della morte*).

Scritti sparsi

La donna del poeta; Morte dell'adolescente; Pioggia di fin d'agosto [poesie], "Almanacco 1935. Anno XIII", II.

La buona morte e Andare di sera per la città con gli occhi socchiusi [poesie], “Il pensiero dei giovani-La Gazzetta”, Messina, 27 gennaio 1936 (poi in SERGIO PALUMBO, *Carlo Cassola. La paura della guerra di un esistenzialista*, “Poesia”, giugno 1999).

Soffioncino [poesia], “Il pensiero dei giovani-La Gazzetta”, Messina, 30 marzo 1936 (poi in SERGIO PALUMBO, *Carlo Cassola. La paura della guerra di un esistenzialista*, cit.).

Giardino pubblico [poesia], “Il pensiero dei giovani-La Gazzetta”, Messina, 27 aprile 1936 (poi in SERGIO PALUMBO, *Carlo Cassola. La paura della guerra di un esistenzialista*, cit.).

Grande adunata [prosa], “Il pensiero dei giovani-La Gazzetta”, Messina, 11 maggio 1936 (poi in SERGIO PALUMBO, *Carlo Cassola. La paura della guerra di un esistenzialista*, cit.).

Andavamo ansiosi di respirare e Mediocrità dei sensi [poesie], “Il pensiero dei giovani-La Gazzetta”, Messina, 8 giugno 1936 (poi in SERGIO PALUMBO, *Carlo Cassola. La paura della guerra di un esistenzialista*, cit.).

Ritornello [prosa], “Il pensiero dei giovani-La Gazzetta”, Messina, 22 giugno 1936 (poi in SERGIO PALUMBO, *L'impetuosa giovinezza di antiborghesi senza rimedio*, EDAS, Messina, 1999).

Tre poesie [*Momento*, 13 maggio 1936; *Nella valle*, 27 gennaio 1937; *Figura*, maggio 1936], “La Ruota”, 28 febbraio 1937.

Uomini sul mare, “Il Meridiano di Roma”, XV, 2 maggio 1937.

Paura e tristezza. Racconto, “Il Meridiano di Roma”, XV, 26 settembre 1937 (poi, con *Tempi memorabili* e *I due amici*, “Letteratura”, IV, 3, luglio-settembre 1940, e in *Alla periferia*).

Tre racconti. La visita, Il soldato, Il cacciatore, “Letteratura”, III, 4, ottobre-dicembre 1939 (poi in *La visita* 1942).

Ferrovia locale, “Rivoluzione”, II, 4, 5 marzo 1940 (poi in *La visita* 1942).

Dànroel, “Corrente”, III, 5, 15 marzo 1940 (poi in *La visita* 1942).

Il ritorno dei marinai, “Il Frontespizio”, XII, 3, marzo 1940 (poi in *La visita* 1942).

La casa di campagna, “Corrente”, III, 9, 15 maggio 1940 (poi in *La visita* 1962).

Terra di Francia e Sogno invernale, “Il Frontespizio”, XII, 5, maggio 1940 (poi in *La visita* 1942).

Bandiera rossa, “Il Frontespizio”, XII, 6, giugno 1940 (poi in *La visita* 1942).

Le ballerine, “Il Frontespizio”, XII, 7-8, luglio-agosto 1940.

Tempi memorabili, I due amici, Paura e tristezza, “Letteratura”, IV, 3, luglio-settembre 1940 (i primi due poi in *La visita* 1942).

Rynton Penn, “Il Frontespizio”, XII, 10, ottobre 1940.

Tre frammenti, “Il Frontespizio”, XII, 12, dicembre 1940.

Il gioco, “Oggi”, III, 1, 4 gennaio 1941.

Racconti [Giorgio Gromo; *Inizio di un racconto*; Monte Mario], “La Ruota”, II, serie III, 1, gennaio 1941 (il primo e il terzo poi in *La visita* 1942).
Gli scherzi. Racconto, “Oggi”, III, 5, 1° febbraio 1941.
Diario di campagna, “Rivoluzione”, III, 7-9, 20 febbraio 1941 (poi in *Alla periferia*).
La lite. Racconto, “Oggi”, III, 12, 22 marzo 1941.
Ricordi senza importanza, “Ansedonia”, III, serie III, 2, marzo 1941.
Viaggio in città, “Lettere d’oggi”, III, 3, aprile 1941.
L’amico perfetto. Racconto, “Oggi”, III, 20, 17 maggio 1941.
Frammento, “Il Campano”, maggio 1941.
La vedova del socialista, “Oggi”, III, 25, 21 giugno 1941 (poi in *Alla periferia*).
Contrasti, “Oggi”, III, 28, 12 luglio 1941.
Il noce e l’olivo, “Oggi”, III, 33, 16 agosto 1941.
Pensieri e ricordi su Monte Mario, “Letteratura”, V, 3, luglio-settembre 1941 (poi in *Alla periferia*).
Il denaro. Racconto, “Oggi”, III, 43, 25 ottobre 1941.
Gli amici, “Rivoluzione”, III, 1-2, 20 novembre 1941 (poi in *Alla periferia*).
Tre romanzi, “Rivoluzione”, III, 3, 5 dicembre 1941.
Gli adolescenti, “Oggi”, IV, 2, 10 gennaio 1942.
Romolo; Pomeriggio al mare; Plotino, “Il Mondo”, I, 6, 16 giugno 1945 (il primo e il terzo poi in *Il taglio del bosco* 1955; solo il primo anche in *La visita* 1962).
Partigiani (novella), “Il Ribelle”, I, 1, luglio 1945.
I bei tempi sono finiti. Racconto, “La Nazione del popolo”, II, 202, 7 agosto 1945 (poi “Il Punto”, 40, 5 ottobre 1957, e in *La visita* 1962).
Don Giovanni. Racconto, “La Nazione del popolo”, II, 229, 29 agosto 1945.
Relazione di Giacomo sulla Svizzera; Partigiani; Tricerri; L. C., “Il Mondo”, I, 15, 3 novembre 1945 (il primo, il terzo e il quarto poi in *Il taglio del bosco* 1955, e in *La visita* 1962).
Un uomo e un monte. Racconto, “La Nazione del popolo-II pomeriggio”, II, 295, 3 novembre 1945.
Il Caporale Sbrana, “La Nazione del popolo-II pomeriggio”, II, 327, 5 dicembre 1945 (poi in *Il taglio del bosco* 1955, e in *La visita* 1962).
Il Settentrione, “La Nazione del popolo-II pomeriggio”, III, 4, 5 gennaio 1946 (poi “L’Italia socialista”, VII, 33, 8 febbraio 1949; poi in *Il taglio del bosco* 1955, e in *La visita* 1962).
Il fuoruscito, “La Nazione del popolo-II pomeriggio”, III, 13, 16 gennaio 1946.
Il campo dei partigiani, “La Nazione del popolo-II pomeriggio”, III, 69, 22 marzo 1946.
Clerici, “Il Mondo”, II, 27 (9), 4 maggio 1946 (poi in *Il taglio del bosco* 1955, e in *La visita* 1962).

Decadenza di "Jack", "L'Italiano", 5, 19 maggio 1946 (poi "L'Italia socialista", VII, 41, 15 febbraio 1949; poi in *Il taglio del bosco* 1955, e in *La visita* 1962).

Gli americani, "L'Italiano", 7, 2 giugno 1946.

Un segno, "L'Italiano", 11, 30 giugno 1946.

Il congressista, "L'Italiano", 13, 14 luglio 1946 (poi in *La visita* 1962).

Sciopero nelle campagne. Racconto, "La Nazione del popolo-Il pomeriggio", III, 166, 18 luglio 1946.

Baba, [I]: "Il Mondo", II, 32 (14), 20 luglio; [II]: 33 (15), 3 agosto; [III]: 34 (16), 17 agosto; [IV]: 35 (17), 7 settembre 1946 (poi in *Il taglio del bosco* 1955 e *Il taglio del bosco* 1959).

Il comunista, "L'Italiano", 14, 21 luglio 1946.

Il Capitano Del Dubbio, "L'Italiano", 16, 8 settembre 1946.

Di sera alla stazione. Racconto, "Il Mattino dell'Italia centrale", I, 35, 9 febbraio 1947.

Dopo la partita, Racconto, "Il Mattino dell'Italia centrale", II, 56, 6 marzo 1948 (poi "La chimera", I, 1, aprile 1954, e in *La visita* 1962).

La veglia del carbonaio, "Il Mattino dell'Italia centrale", III, 23, 27 gennaio 1949.

Due Racconti [*La moglie del mercante; Le amiche*], "Botteghe Oscure", [II], III, [gennaio-giugno] 1949 (il primo poi in *Il taglio del bosco* 1953, *Il taglio del bosco* 1955 e in *La visita* 1962; il secondo in *Il taglio del bosco* 1953, *Il taglio del bosco* 1955 e in *Il taglio del bosco* 1959).

I comunisti. Racconto, [I]: "Il Mondo", II, 22, 3 giugno; [II]: 23, 10 giugno 1950.

Cinque giorni in America. Romanzo breve, [I]: "Il Mondo", II, 49, 9 dicembre; [II]: 50, 16 dicembre; [III]: 51, 23 dicembre 1950.

Il taglio del bosco, "Paragone-Letteratura", I, 12 dicembre 1950 (poi in *Il taglio del bosco* 1953, *Il taglio del bosco* 1955 e *Il taglio del bosco* 1959).

Estate 1942. Racconto, "Il Mondo", IV, 18, 3 maggio 1952.

Una giornata perduta. Racconto, [I]: "Il Mondo", IV, 24, 14 giugno; [II]: 25, 21 giugno 1952.

La casa sul Lungotevere, "Il Ponte", IX, 8-9, agosto-settembre 1953.

I settentrionali. Racconto, "Il Mondo", V, 40, 6 ottobre 1953.

Gita domenicale, "Il Nuovo Corriere-La Gazzetta", 25 dicembre 1954 (poi in *La visita* 1962).

Il caporale Müller. Racconto, "Il Contemporaneo", II, 8, 19 febbraio 1955 (poi in *La visita* 1962).

La casa di via Valadier, "Botteghe Oscure", [VIII], xv, [gennaio-giugno] 1955 (poi Einaudi, Torino, 1956, e in *Il taglio del bosco* 1959).

Esiliati a Roma. Racconto, [I]: "Il Contemporaneo", II, 47, 26 novembre; [II]: 48, 3 dicembre 1955 (poi in *Il taglio del bosco* 1959 col titolo *Esiliati*).

I poveri, "Rinascita", XII, 11, novembre 1955 (poi in *La visita* 1962).

- Un matrimonio del dopoguerra*, “Il Ponte”, XII, 2, febbraio 1956 (poi Einaudi, Torino, 1957, e in *Il taglio del bosco* 1959).
- Rosa Gagliardi*, “Botteghe Oscure”, [IX], XVIII, [luglio-dicembre] 1956 (poi in *Il soldato*, e in *Il taglio del bosco* 1959).
- Il soldato*, “Nuovi Argomenti”, prima serie, 26, maggio-giugno 1957 (poi in *Il soldato*, e in *Il taglio del bosco* 1959).
- Angela*, “Botteghe Oscure”, [XI], XXI, [gennaio-giugno] 1958 (poi, col titolo *La maestra*, in *Storia di Ada*).
- I boscaioli*, in *I giorni di tutti. Racconti di Giovanni Arpino, Carlo Bernari, Carlo Betocchi, Dino Buzzati, Italo Calvino, Carlo Cassola, Luigi Davì, Beppe Fenoglio, Michele Parrella, Antonio Pizzuto, Vasco Pratolini, Michele Prisco, Leonardo Sciascia, Mario Tobino*, illustrazioni di Giacomo Porzano, Edindustria Editoriale, Roma, 1960.
- Il cane di Ulisse. Racconto*, “Terzo programma”, 1, gennaio-marzo 1961.
- L’inizio di una nuova vita*, in *Nuovi racconti italiani*, presentazione di Antonio Baldini, vol. 1, Nuova Accademia, Milano, 1962.
- Le passeggiate*, in *Racconti italiani 1966*, Selezione dal Reader’s Digest, Milano, 1965.
- Una vita*, “Paragone-Letteratura”, XVII, 192, febbraio 1966 (poi in *Campiello 1967. Antologia*, Arti e Mestieri della Fondazione Giorgio Cini, Venezia [1967?], e in *Colloquio con le ombre*).
- Il leone fuggito*, “il Pierrot”, II, 2 settembre 1980 (poi in *Il leone fuggito*, e in *Colloquio con le ombre*).
- Una ragazza del popolo*, in *Non ho dimenticato*, racconti-testimonianze di CARLO CASSOLA, CARLO CASTELLANETA, ANTONIO GREPPI, MARIO GUIDOTTI, ALFREDO LUCIANI, FERRUCCIO PARAZZOLI, UGO RONFANI, LUIGI SANTUCCI, MARIO SOLDATI, DAVID MARIA TUROLDO, Marsilio (“Biblioteca ASCE”), Venezia, 1981.
- Racconto. Il mio stato d’animo attuale*, “Paese Sera”, 20 ottobre 1984.
- Paura della morte. Racconto*, “Nativa”, I, 1, febbraio 1985 (poi in *Le persone contano più dei luoghi*).

b) OPERE SAGGISTICHE

Date le dimensioni sterminate della bibliografia cassoliana relativa agli ambiti limitrofi alla narrativa (saggistica, giornalismo, pamphlettistica politica) e vista la natura della presente ricerca, si censiscono – tra gli “scritti sparsi” – solo quelli che hanno più diretta attinenza con l’attività letteraria dello scrittore.

- [Con LUCIANO BIANCIARDI], *I minatori della Maremma*, Laterza (“Libri del tempo”), Bari, 1956.
- Viaggio in Cina*, con illustrazioni di Ernesto Treccani, Feltrinelli (“Universale Economica”, serie “Scrittori d’oggi”), Milano, 1956.
- [Con MARIO LUZI], *Poesia e romanzo*, Rizzoli (“La Biblioteca dell’Istituto accademico di Roma”), Milano, 1973.
- Fogli di diario*, Rizzoli, Milano, 1974.
- Il gigante cieco*, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1976 (contiene anche *Il vecchio e il nuovo. Saggio sulla rivoluzione*).
- Ultima frontiera*, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1976; con introduzione di Ernesto Balducci, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1988 (contiene anche *Il gigante cieco* e *La lezione della storia*, Rizzoli, Milano, 1978).
- La lezione della storia*, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1978.
- Contro le armi*, Ciminiera, Marmirolo (Reggio Emilia), 1980.
- Maremma amara*, con cinque incisioni di Alfredo Fabbri, introduzione di Piero Bigongiari, Cantini, Firenze, 1980.
- Il romanzo moderno*, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1981.
- Il diritto alla sopravvivenza*, introduzione di Roberto Guiducci, premessa di Angelo Gaccione, Eurostudiopocket, Torino, 1982.
- La rivoluzione disarmista*, Rizzoli (“BUR”), Milano, 1983.
- [Con ANGELO GACCIONE], *Disarmo o barbarie*, a cura di Bruno Zanotti, postfazione di Cesare Medail, New Magazine, Trento, 1984.
- Il mio cammino di scrittore*, con illustrazione di Venturino Venturi, Pananti, Firenze, 1984 (edizione fuori commercio di 300 esemplari numerati).

Scritti sparsi

- Il film dell’impossibile*, “Lettere d’oggi”, IV, 11-12, novembre-dicembre 1942 (poi, come prefazione, in *La visita* 1962).
- Lettere al Direttore*, “Rinascita”, IX, 4, aprile 1952.
- Pratolini autobiografico*, “L’Indicatore EDA”, fascicolo speciale, Natale 1954.
- Ancora sul “Dottor Zivago”*, “Il Punto”, 4, 25 gennaio 1958.
- Da Proust a Marx*, “Il Punto”, 6, 8 febbraio 1958.
- [Intervento], in *Dibattito sul “Dottor Zivago”*, “Il Ponte”, XIV, 4, aprile 1958.
- Cinque domande agli scrittori. Risposte di Berto e Cassola*, a cura di Lino Del Fra, “Il Punto”, 26, 28 giugno 1958.
- Ideologia o poesia*, “Comunità”, XII, 60, maggio-giugno 1958.
- Gli intelligenti e il caso Pasternak*, “Il Punto”, 44, 8 novembre 1958.

Carlo Cassola, "Italia domani", 15 marzo 1959 (autodichiarazione sulla stesura de *La ragazza di Bube*).

9 domande sul romanzo, "Nuovi Argomenti", prima serie, 38-39, maggio-agosto 1959.

Sul linguaggio della narrativa, "L'Approdo Letterario", IV, 10, aprile-giugno 1960.

I veleni critici, "Le ragioni narrative", 5, settembre 1960.

[Autoritratto], in *Ritratti su misura*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Sodalizio del libro, Venezia, 1960.

Non cercate Joyce nelle strade di Dublino, "Il Giorno", 1° settembre 1961.

Cassola visto da Cassola, "Il Mattino", 13 dicembre 1962.

Il futuro della narrativa, "Avanti!", 30 dicembre 1962.

[Testimonianza], in *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari, 1962.

Mi si può definire uno scrittore realista?, "Avanti!", 7 aprile 1963.

È nato da un racconto giovanile l'ultimo romanzo di Carlo Cassola, "Gazzetta di Parma", 5 novembre 1964.

La Toscana di Tozzi, lo scrittore più tragico del nostro Novecento, [I]: "Una gloria di qui" ma è rimasto solo il nome, "Il Giorno", 17 novembre; [II]: Due settimane per un capolavoro, 24 novembre; [III]: Siena gli apparve come una tetra città ostile, 30 novembre; [IV]: Aspetta da 40 anni che suoni la sua ora, 5 dicembre 1964.

Ai miei lettori, presentazione e note a *Il taglio del bosco* 1965.

Filo diretto Cassola-Santucci. I cuori aridi, "Corriere della Sera", 15 ottobre 1967.

Cassola visto da Cassola, "Il Mattino", 13 dicembre 1967.

Filo diretto Cassola-Moravia. Poesia e cultura, "Corriere della sera", 21 gennaio 1968.

Alla ricerca di Thomas Hardy, [I]: "La Fiera letteraria", 26 settembre; [II]: Verso il Wessex, 3 ottobre; [III]: La meravigliosa Tess d'Urberville, 10 ottobre; [IV]: Jude la vittima oscura, 17 ottobre 1968.

Lawrence a Volterra, "Corriere della Sera", 2 ottobre 1968.

Il dramma fallito di Boris Pasternak, "Corriere della Sera", 23 marzo 1969.

Il mio libro incompreso. Cassola: l'antiromanzo, "Corriere della sera", 12 febbraio 1970.

L'autore giudica i suoi critici. "Una relazione": frainteso il ruolo del protagonista, "Corriere della Sera", 22 febbraio 1970.

L'anno di Marcel Proust. Un saggio sulla poesia, "Corriere della Sera", 11 febbraio 1971.

Il mio Verga, "Il Mondo", XXIV, 10, 10 marzo 1972 (poi in *Antologia del Campiello millenovecentosettantatré*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1973).

Kawabata tra le belle dormienti, "Il Mondo", XXIV, 23, 9 giugno 1972 (poi in *Antologia del Campiello millenovecentosettantatré*, cit., e come *Nota in-*

troduttiva a KAWABATA YASUNARI, *Koto*, trad. it. Mario Teti, Rizzoli, Milano, 1974).

Ai lettori, in *La ragazza di Bube*, 1973.

Alla ricerca di Federico Tozzi, in *Omaggio a Federigo Tozzi*, in FEDERICO TOZZI, *I romanzi*, vol. I, Vallecchi, Firenze, 1973 (poi in *Antologia del Campiello millenovecentosettantatré*, cit.).

Grandezza e solitudine di Thomas Hardy, prefazione a THOMAS HARDY, *Romanzi*, a cura di Carlo Cassola, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 1973 (poi in *Il romanzo moderno*).

L'autore si confessa, "Epoca", 15 marzo 1975.

Letteratura e politica, "Corriere della Sera", 21 marzo 1975.

L'autore si confessa, "Epoca", 11 febbraio 1976.

Impegno e no, "Corriere della Sera", 25 settembre 1976.

L'artista, aristocratico ammalato di democrazia, "Corriere della Sera", 5 ottobre 1976.

Presentazione a ALBERT LICHANOW, *Alioscia*, trad. it. Giuliana Boldrini, Salani, Firenze, 1976.

Riflessioni su Pinocchio, in *Atti del I Convegno Internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974*, a cura della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia, 1976.

Canto e discorso. Leopardi, Pascoli, Montale, "Belfagor", XXXII, 1, 31 gennaio 1977 (poi in *Il romanzo moderno*).

Confessione di uno scrittore sconfessato di benpensanti di sinistra, "Belfagor", XXXII, 3, 31 marzo 1977.

Per fortuna il cane non parla, "Amica", XVI, 48, 1° dicembre 1977.

Perché scrivo storie di cani, "Tuttolibri", 24 dicembre 1977.

Tolstoj, I: Dall'artista all'uomo politico, "Corriere della Sera", 19 giugno; II: *È ancora attuale per salvare il mondo*, 22 giugno 1978 (entrambi poi, riuniti sotto il titolo *Tolstoj uno e due*, in *Il romanzo moderno*).

L'avanguardia scoprì Joyce, l'adolescente, "La Stampa", 21 novembre 1978.

Cattivi autori se toscani?, "La Stampa", 29 dicembre 1978.

Dubbi su Lawrence, "La Stampa", 27 febbraio 1979.

Poi Lawrence degradò le donne emancipate, "La Stampa", 27 aprile 1979.

La scrittura come impegno, "La Stampa", 20 giugno 1979.

Quando lo scrittore può dirsi impegnato, "La Stampa", 1° agosto 1979.

Tozzi dimenticato, "La Stampa", 18 agosto 1979 (poi in *Il romanzo moderno*).

Lo scrittore si bagna nelle cose, "La Stampa", 25 agosto 1979.

La voglia di scrivere un romanzo moderno, "La Stampa", 12 ottobre 1979.

Joyce, le farfalle e l'avanguardia, "La Stampa", 30 ottobre 1979.

Introduzione a RENATO FUCINI, *Le veglie di Neri*, nota al testo e note di Marcello Ciccuto, Rizzoli, Milano, 1979 (poi, col titolo *Le veglie di Neri*, in *Il romanzo moderno*).

Introduzione a THOMAS HARDY, *Tess dei d'Urberville*, trad. it. Maria Grazia Griffini, Mondadori, Milano, 1979.

Introduzione a JACK LONDON, *Zanna Bianca*, trad. it. Beatrice Boffito, Rizzoli, Milano, 1979.

Introduzione a FEDERIGO TOZZI, *Tre croci*, Rizzoli, Milano, 1979 (poi, col titolo *Tre croci*, in *Il romanzo moderno*).

Prefazione a "Adele", in FEDERIGO TOZZI, *Adele, frammenti di un romanzo*, a cura di Glauco Tozzi, Vallecchi, Firenze, 1979.

Testimonianza sul romanzo, "La Stampa", 12 gennaio 1980.

L'arte, bussola della bellezza, "La Stampa", 3 gennaio 1980.

Nel romanzo ci sono anch'io, "La Stampa", 13 febbraio 1980.

Joyce, l'Ulisse e l'esaltazione del nulla, "Il Corriere Medico", 11-12 marzo 1980.

Il secondo Tolstoj, "La Stampa", 12 marzo 1980.

Il giardino del critico, "La Stampa", 2 aprile 1980.

L'ultima battaglia contro il classicismo, "La Stampa", 16 maggio 1980.

L'impegno disarmato, "Tuttolibri", 17 maggio 1980.

I puri e gli impegnati, "La Stampa", 29 maggio 1980.

Poesia-verità: una conquista, "La Stampa", 18 luglio 1980.

Tolstoj e Manzoni scrittori impegnati, "La stampa", 23 settembre 1980.

Il coraggio di essere scrittori impopolari, "La Stampa", 8 ottobre 1980.

Voglio fare politica con un romanzo, "La Stampa", 28 ottobre 1980.

Senza politica, la letteratura soffoca, "La Stampa", 27 novembre 1980.

La svolta della mia poetica, in *Notizie e dichiarazioni di scrittori (1911-1917)*, a cura di Walter Binni, "La Rassegna della letteratura italiana", LXXXV, 3, settembre-dicembre 1981.

[Risposte a domande sul libro di Collodi], in *Le "avventure" ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, a cura di Renato Bertacchini, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", Pescia, 1983.

Classicismo, morte e risurrezione, "Paese sera", 12 ottobre 1984.

Carlo Cassola: Lettere, a cura di Angela Giannitrapani, "malavoglia", 8-9, dicembre 1991-giugno 1992 (12 lettere inedite di Cassola dal 1960 al 1963).

c) INTERVISTE

LUIGI BALDACCI, *Discussione con Cassola sul suo ultimo romanzo*, "Giornale del Mattino", 15 maggio 1960.

Colloquio con Carlo Cassola premio Strega 1960. Bube esiste, "L'Espresso", 17 luglio 1960.

EDILIO ANTONELLI, *Il rischio è di convincersi di essere un vero scrittore*, "Gazzetta del Popolo", 21 luglio 1960.

E.L., *Cassola Strega 1960*, "Petronio", luglio-agosto 1960.

ADOLFO CHIESA, *Cassola ripudia Bube e difende il suo nuovo romanzo*, "Paese sera", 4 novembre 1961.

GIUSEPPE DEL COLLE, *Carlo Cassola attacca Pasolini e difende la propria semplicità*, "Stampa sera", 7 aprile 1962.

LORENZO MONDO, *Cassola non scriverà la saga del dopoguerra*, "Gazzetta del Popolo", 26 aprile 1962.

s.f., *Carlo Cassola pensa a quattro romanzi*, "l'Unità", 22 giugno 1962.

MIRELLA DELFINI, *Il solo libro del dopoguerra che conti è "Il dottor Zivago"*, "Il Tempo", 30 giugno 1962.

COSTANZO CONSTANTINI, *Le ragioni intellettuali non salvano i brutti romanzi*, "Il Messaggero", 2 agosto 1962.

ALDO SANTINI, *Non ama la ragazza di Bube che gli ha dato fama e quattrini*, "Il Telegrafo", 27 gennaio 1963.

NELLO AJELLO, *Che ronzio in quelle teste*, "L'Espresso", 20, 17 maggio 1964 (poi parzialmente in Id., *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Bari, 1974).

ALFREDO BARBERIS, *Cassola: sono uno "sperimentale" e respingo l'avanguardia*, "Il Giorno", 7 ottobre 1964.

GIAN ANTONIO CIBOTTO, *Carlo Cassola. Un cuore caldo*, "La Fiera letteraria", 25 ottobre 1964.

CARLO DRAPKIND, *È nato da un racconto giovanile l'ultimo romanzo di Carlo Cassola*, "Gazzetta di Parma", 5 novembre 1964.

CLAUDIO MARABINI, *Incontro con Carlo Cassola nella biblioteca Einaudi*, "Il Resto del Carlino", 8 novembre 1964.

ANNA MOSCA, *Incontro con Carlo Cassola*, "Corriere del Ticino", 10 novembre 1964.

NERIO MINUZZO, *Il romanzo in bottiglia*, "L'Europeo", 15 novembre 1964.

PIERO CAPELLO, *Cassola sottoposto al "terzo grado"*, "La Notte", 19-20 novembre 1964.

CORRADO STAJANO, *Cassola, uno scrittore che parla chiaro*, "Il Tempo", 20 dicembre 1964.

MASSIMO GRILLANDI, *Lo scrittore secondo Cassola è un testimone involontario. Incontro con l'autore di "Tempi memorabili"*, "Il Gazzettino", 24 maggio 1966.

MARIAROSA SCHIAFFINO, *Carlo Cassola, "L'educatore italiano"*, 1° febbraio 1967.

PIER FRANCESCO LISTRI, *Cecina è la sua Dublino (Incontro con Carlo Cassola)*, "La Nazione", 26 marzo 1967.

MARCO MARTINI, *Il mondo d'oggi resta colpito dinanzi a un'esistenza comune: su "Storia di Ada" intervista a Carlo Cassola*, "L'Unione sarda", 8 aprile 1967.

- s.f., *Cinque domande a Cassola. L'intellettuale senza coperta*, "La Fiera letteraria", 13 aprile 1967.
- CLAUDIO CASOLI, *Cassola ci parla della sua arte, della sua vita, dei suoi romanzi*, "Ekklesia", I, 4, novembre-dicembre 1967 (poi, con il titolo *Umanità senza sovrastrutture*, in Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società in cui viviamo. Colloqui con scrittori d'oggi, a cura di Claudio Casoli, Città Nuova, Roma, 1969).
- RODOLFO MACCHIONI JODI, [intervista] in Id., *Cassola*, La Nuova Italia, Firenze, 1967.
- PIER FRANCESCO LISTRI, *Cassola ci parla di "Ferrovia locale"*, "La Nazione", 19 marzo 1968.
- ANTONIO FILIPPETTI (a cura di), *Incontro con Carlo Cassola*, "Studi e ricerche", IV, 2, aprile-giugno 1968.
- FERDINANDO CAMON, *Carlo Cassola*, in Id., *La moglie del tiranno*, Lericci, Roma, 1969 (poi in Id., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973).
- CARLO CASSOLA, "Una relazione": *frainteso il ruolo del protagonista*, "Corriere della Sera", 22 febbraio 1970.
- GIOVANNI CROCI, *Carlo Cassola, uno scrittore che si racconta*, "Corriere del Ticino", 4 marzo 1970.
- Cassola parla di "Paura e tristezza". La sorte crudele delle donne. Colloquio di Manlio Cancogni*, "Il Mondo", 25 ottobre 1970 (poi, col titolo *Anna o dell'educazione esistenziale. Carlo Cassola e Manlio Cancogni parlano di "Paura e tristezza"*, "Libri Nuovi", dicembre 1970).
- EGIDIO MUCCI, *Perché le sue donne sono così fragili?*, "Vie Nuove", 20 gennaio 1971.
- SILVIO BERTOLDI, *Il sesso rimane per lei un problema di dipendenza (Carlo Cassola: la condizione della donna d'oggi)*, "Oggi illustrato", marzo 1973.
- EGIDIO MUCCI, *Incontro con Cassola*, "Politica", 15 aprile 1973.
- RODOLFO DONI, *Un'avventura letteraria. (Corrispondenza con Carlo Cassola su "Monte Mario". I giudizi dei critici e il commento dello scrittore)*, "La Nazione", 11 giugno 1973.
- CARLOTTA TAGLIARINI, *Nessuno è più felice di me*, "Il Mondo", XXVI, 26, 27 giugno 1974.
- GIUSEPPE TAROZZI, *Straparlando con Cassola*, "Lo Speciale", 11 marzo 1975.
- L'antagonista: fine di un'ossessione*, a cura di Renzo Ricchi, "Città e Regione", I, 2 aprile 1975.
- SERGIO BENINCASA, *Incontri. Carlo Cassola a Marina di Donoratico parla di sé e della sua opera*, "Il Telegrafo", 14 dicembre 1975.
- PINO BUONGIORNO, *Cassola passa al pamphlet*, "Paese sera", 4 febbraio 1976.

- CARLOTTA TAGLIARINI, *Ho accettato a fatica la sfortuna di essere più intelligente*, "Oggi illustrato", 22 marzo 1976.
- Scrivere un romanzo per liberarsi dai complessi d'inferiorità*, "Uomini e libri", marzo-aprile 1976.
- PIER FRANCESCO LISTRI, *Cassola abbandona il romanzo. (È entrato in una crisi di coscienza)*, "La Nazione", 17 maggio 1976.
- ANTONIO DEBENEDETTI, *L'antagonista senza antagonisti. A colloquio con Carlo Cassola, vincitore del premio Bancarella*, "Corriere della Sera", 27 luglio 1976.
- SANDRA BONSAANTI (a cura di), *Disarmante Cassola*, "Panorama", 23 novembre 1976.
- Cassola e la sua Toscana*, in CLAUDIO MARABINI, *Le città dei poeti*, SEI, Torino, 1976.
- DOMENICO DANTE, *Intervista a Carlo Cassola*, "2001", 21 marzo 1977.
- GIULIO NASCIMBENI, *Uno scrittore può cambiare il mondo?*, "Corriere della Sera", 10 maggio 1977.
- PATRIZIA TOLLIO, *Intervista a Carlo Cassola. "Gli intellettuali in Italia non si occupano delle cose importanti"*, "Il Giornale", 5 luglio 1977.
- GIOVANNI GIOLO, *Carlo Cassola: Poesia e pacifismo*, "Famiglia Cristiana", luglio 1977.
- CLAUDIO VALENTI, *Cassola: ma i romanzi servono ancora?*, "La Provincia", Como, 3 ottobre 1977.
- CARLO CASSOLA, *Conversazione su una cultura compromessa*, a cura di Antonio Cardella, "Il Vespro", Palermo, 1977 (poi, a cura di Antonio Cardella e con introduzione di Goffredo Fofi, in Id., *Conversazione su una cultura compromessa: intellettuali italiani e politica dal fascismo agli anni Settanta*, e/o, Roma, 1997).
- DOMENICO TARIZZO (a cura di), *Carlo Cassola: letteratura e disarmo. Intervista e testi*, Mondadori, Milano, 1978.
- UGO RONFANI, *È rimasto un cane sull'ultima spiaggia*, "Il Giorno", 5 novembre 1978.
- WALTER BINNI (a cura di): *La svolta della mia poetica*, in *Notizie e dichiarazioni di scrittori (1911-1917)*, "La Rassegna della letteratura italiana", LXXXV, 3, settembre-dicembre 1981.
- PIETRO POIANA (a cura di), *Cassola racconta*, Ciminiera, Marmirollo (Reggio Emilia), 1981.
- MAURO ANSELMO (a cura di), *Crede nei "personaggi-simbolo"?*, "La Stampa", 22 marzo 1982.
- FRANCO ZANGRILLI, *Incontro con Carlo Cassola*, "Quaderni d'Italianistica", Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies, 7, (1), primavera 1986 (poi in Id., *La forza della parola. Incontri con Cassola, Prisco, Pomilio, Bonaviri, Saviane, Doni, Pontiggia, Altomonte*, Longo, Ravenna, 1992).

2. STUDI CRITICI SU CARLO CASSOLA

La bibliografia su Cassola è estesissima, in particolare se si considera la critica militante che ha accompagnato l'uscita dei suoi libri. Di quest'ultima si offre qui un inventario bibliografico ampio ma non esaustivo.

In volume

AA.VV., *Carlo Cassola. Letteratura e disarmo*, Atti del convegno di Firenze, Palazzo Vecchio-Salone dei Dugento, 4 aprile 1987, a cura della Lega per il disarmo nucleare, Massarosa Offset, Massarosa (Lucca), 1988. Interventi di: SILVANO TARTARINI, RENATO BERTACCHINI, ANTONELLO TROMBADORI, CESARE GARBOLI, ERNESTO BALDUCCI, LUIGI TESTAFERRATA, PIO BALDELLI, UGO MAZZUCHELLI, PIETRO GHILARDUCCI, EMILIANO PANCONESI, PIER MARIA BERNARDINI, FRANCO FORTINI, FAUSTO CHERICONI, PIERO SANTI, MARIO CAPANNA, IDANA PESCIOLI, ALFONSO NAVARRA, DOMENICO GALLO.

AA.VV., *Carlo Cassola*, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989), a cura di Giovanni Falaschi, Becocchi, Firenze, 1993. Interventi di: RITA GUERRICCHIO (poi in Id., *Finzioni e confessioni. Paesaggi letterari nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli, 2001), ROMANO LUPERINI, ALESSANDRO PARRONCHI, MANLIO CANCOGNI, MARINA ZANCAN, GIUSEPPE NAVA, LUCIANO GIANNELLI, GIOVANNI FALASCHI, FRANCO BREVINI, VITTORIO SPINAZZOLA (poi in Id., *La modernità letteraria*, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2001), GENO PAMPALONI, CARLO ALBERTO MADRIGNANI; tavola rotonda con GIAN CARLO FERRETTI, CESARE GARBOLI, MARCO LODOLI, MARIO LUZI, LALLA ROMANO, MANLIO CANCOGNI, CESARE CASES, GIUSEPPE NAVA, GENO PAMPALONI.

AA.VV., *Volterra per Cassola*, Atti della giornata di studio (Volterra, 10 maggio 1996), a cura di Daniele Luti, Comune di Volterra, Volterra, 1997 (interventi di LUIGI BLASUCCI, VELIO ABATI, SILVANO TARTARINI, DANIELE LUTI, ENZO SICILIANO).

VITO AMORUSO, *Le contraddizioni della realtà: la narrativa italiana degli anni '50 e '60*, Dedalo, Bari, 1968.

ALBA ANDREINI, *Il romanzo delle origini*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.

- ALBA ANDREINI, *Cronologia e Notizie sui testi*, in CARLO CASSOLA, *Racconti e romanzi*, cit.
- ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 1988.
- LUIGI BALDACCI, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1963.
- LUIGI BALDACCI, *Cassola*, in Id., *Novecento passato remoto: pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano, 2000.
- IGNAZIO BALDELLI, *Varianti di prosatori contemporanei: Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori*, Le Monnier, Firenze, 1965.
- ERNESTO BALDUCCI, *Introduzione a Ultima frontiera, Il gigante cieco, La lezione della storia*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1988.
- ANNA BANTI, *Opinioni*, Il Saggiatore, Milano, 1961.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1965.
- MARIO BARENGHI, *Il "tempo" del racconto lungo*, in *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di Studio "Il Vittoriale degli italiani" MOD (Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003), a cura di Nicola Merola e Giovanna Rosa, Vecchiarelli, Roma, 2004.
- RENATO BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano, 1964.
- GIORGIO BASSANI, *La verità sul caso Cassola*, in Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Einaudi, Torino, 1966.
- SALVATORE BATTAGLIA, *I facsimile della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, prefazione di Vittorio Russo, Sellerio, Palermo, 1991; in appendice *Un incontro con Cassola*.
- RENATO BERTACCHINI, *Carlo Cassola. Introduzione e guida allo studio dell'opera cassoliana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze, 1977.
- LUCIANO BIANCIARDI, *L'alibi del progresso. Scritti giornalistici ed elzeviri*, prefazione di Dario Fo, ExCogita, Milano, 2000.
- CARLO BO, *Introduzione a Monte Mario*, Rizzoli ("BUR La Scala"), Milano, 2000.
- ARNALDO BOCELLI, *Letteratura del Novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1975.
- ALBERTO CADIOLI, *Le figure sull'arazzo: come rappresentare la vita*, in Id., *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Unicopli, Milano, 2002.
- ITALO CALVINO, *Dialogo di due scrittori in crisi*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980 (conferenza del 1961).

- ITALO CALVINO, *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino, 1991.
- FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973.
- MANLIO CANCOGNI, *Azarin e Mirò*, Botteghe Oscure, 1948 (ora Fazi, Roma, 1996).
- LILIANA CARUSO - BIBI TOMASI, *I padri della fallocultura*, SugarCo, Milano, 1974.
- EMILIO CECCHI, "Un cuore arido", in *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, vol. II, Mondadori, Milano, 1972.
- PIETRO CITATI, *Il tè del cappellaio matto*, Mondadori, Milano, 1972.
- PIETRO CITATI, *Introduzione a Un cuore arido*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1982.
- GIANFRANCO CONTINI, *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino, 1972.
- GIANFRANCO CONTINI, *La letteratura italiana: Otto-Novecento*, Sansoni, Firenze, 1974.
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962.
- PIERO DE TOMMASO, *Narratori italiani contemporanei*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965.
- ROSSANA ESPOSITO, *Come leggere "La ragazza di Bube" di Carlo Cassola*, Mursia, Milano, 1978.
- ENRICO FALQUI, *Novecento letterario*, Vallecchi, Firenze, 1961.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Bassani e Cassola tra idillio e storia*, in Id., *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, Editori Riuniti, Roma, 1964.
- GIAN CARLO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano, 1968.
- MARCO FORTI, *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Mursia, Milano, 1984.
- MARCO FORTI, *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2009.
- FRANCO FORTINI, *Cassola ou la fidélité*, prefazione a *Fausto e Anna*, trad. di Philippe Jaccottet, Seuil, Paris, 1961.
- FRANCO FORTINI, *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974.
- NICCOLÒ GALLO, *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Il Polifilo, Milano, 1975.
- CESARE GARBOLI, *La stanza separata*, Mondadori, Milano, 1969.
- CESARE GARBOLI, *Falbalas: immagini del Novecento*, Garzanti, Milano, 1990.
- NATALIA GINZBURG, *Introduzione a Paura e tristezza*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1981.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Introduzione a I vecchi compagni*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1979.

- MASSIMO GRILLANDI, *Carlo Cassola*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano, 1975.
- ANGELO GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964.
- ANGELO GUGLIELMI, *Vent'anni d'impazienza: antologia della narrativa italiana dal '46 ad oggi*, Feltrinelli, Milano, 1965.
- ANGELO GUGLIELMI, *Trent'anni di intolleranza (mia)*, Rizzoli, Milano, 1995.
- OLGA LOMBARDI, *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1971.
- OLGA LOMBARDI, *Narratori italiani del secondo Novecento: Bassani, Bertolucci, Bonanni, Calvino, Cassieri, Cassola, Castellaneta, D'Arrigo, Fenoglio, Ginzburg, Mastronardi, Morante, Palumbo, Pratolini, Prisco, Rea, Sciascia, Vittorini*, Longo, Ravenna, 1981.
- GIORGIO LUTI, *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, Sansoni, Firenze, 1964.
- MARIO LUZI, *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano, 1964.
- MARIO LUZI, *Introduzione a Fausto e Anna*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1975.
- MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Cadmo, Firenze, 1999.
- RODOLFO MACCHIONI JODI, *Cassola*, La Nuova Italia, Firenze, 1967.
- CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *L'ultimo Cassola. Letteratura e pacifismo*, Editori Riuniti, Roma, 1991 (le pp. 3-54 poi parzialmente in *Carlo Cassola*, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989) cit.).
- GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Editori Riuniti, Roma, 1967.
- GIULIANO MANACORDA, *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.
- GIULIANO MANACORDA, *Invito alla lettura di Carlo Cassola*, Mursia, Milano, 1973.
- CLAUDIO MARABINI, *Gli anni Sessanta. Narrativa e storia*, Rizzoli, Milano, 1969.
- CLAUDIO MARABINI, *Introduzione a Il cacciatore*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1985.
- GAETANO MARIANI, *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Le Monnier, Firenze, 1962.
- LORENZO MONDO, *Introduzione a Il soldato*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1979.
- EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 1996.

- ROCCO MONTANO, *Lo spirito e le lettere: disegno storico della letteratura italiana*, vol. IV, Marzorati, Milano, 1970.
- SERGIO PALUMBO, *L'impetuosa giovinezza di antiborghesi senza rimedio*, EDAS, Messina, 1999 (con testi inediti di Cassola).
- GENO PAMPALONI, *Carlo Cassola*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IX, *Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1969.
- GENO PAMPALONI, *Introduzione a La casa di via Valadier, Esiliati*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1979.
- GENO PAMPALONI, *Introduzione a La ragazza di Bube*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1980.
- PIER PAOLO PASOLINI, *In morte del realismo*, in Id., *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1964 (ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 2003).
- PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 1999.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 1999.
- WALTER PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1968.
- LEONE PICCIONI, *Tradizione letteraria e idee correnti*, Fabbri, Milano, 1956.
- LEONE PICCIONI, *Maestri e amici*, Rizzoli, Milano, 1969.
- BRUNO PISCHEDDA, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino, 2004.
- DOMENICO PORZIO, *Primi piani*, Mondadori, Milano, 1976.
- GIORGIO PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra, 1940-1960*, Schwarz, Milano, 1961.
- GIORGIO PULLINI, *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, Mursia, Milano, 1971.
- GIORGIO PULLINI, completamento (ultimi dieci anni) della voce *Carlo Cassola* di VALERIO VOLPINI, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, vol. I, UTET, Torino, 1986.
- CARLO SALINARI, *Cassola, la sua illusione, la sua libertà*, in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli, 1967.
- RICCARDO SCRIVANO, *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Sansoni, Firenze, 1965.
- ENZO SICILIANO, *Introduzione a Gisella*, Rizzoli ("BUR"), Milano, 1977.
- GIACINTO SPAGNOLETTI, *Cassola ieri e oggi*, in Id., *Scrittori di un secolo*, vol. II, Marzorati, Milano, 1974.
- VITTORIO SPINAZZOLA, *Carlo Cassola*, in Id., *Letteratura e popolo borghese*, Unicopli, Milano, 2000.

- MICHELE TONDO, *Sondaggi e letture di contemporanei*, Milella, Lecce, 1974.
- GIANNI TURCHETTA, *Dall' "epifania" al "film dell'impossibile": il giovane Cassola e il giovane Joyce*, in AA.VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, prefazione di Gennaro Barbarisi, vol. II, Cisalpino, Milano, 2000.
- CLAUDIO VARESE, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Cappelli, Bologna, 1967.
- FERDINANDO VIRDIA, *Prefazione a La ragazza di Bube*, Club degli Editori ("I Grandi Premi Letterari. I premi Strega"), Milano, 1969.
- VALERIO VOLPINI, *Carlo Cassola*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, vol. I, UTET, Torino, 1973.

Su periodico

- AA.VV., *Due domande su "La ragazza di Bube"*, "Mondo operaio", luglio-agosto 1960 (risposte di PIO BALDELLI, ROBERTO BATTAGLIA, PIERO CALEFFI, ITALO CALVINO, CESARE CASES, PIETRO CHIODI, ELENA CROCE CRAVERI, ROBERTO GUIDUCCI, CARLO MUSCETTA, GENO PAMPALONI).
- AA.VV., *Omaggio a Carlo Cassola*, "Nuovi Argomenti", terza serie, 44, ottobre-dicembre 1992 (contiene interventi di ENZO SICILIANO, RAFFAELE LA CAPRIA, GIORGIO MONTEFOSCHI, VINCENZO PARDINI, DACIA MARAINI, SAPO MATTEUCCI, GIORGIO FICARA, RUGGERO GUARINI, SANDRO VERONESI).
- MARIO ALICATA, *"Alla periferia" di Carlo Cassola*, "Primato", III, 5, 1° marzo 1942.
- VITO AMORUSO, *Per una storia di Cassola*, "Nuova Corrente", aprile-giugno 1960 (poi in Id., *Le contraddizioni della realtà: la narrativa italiana degli anni '50 e '60*, cit.).
- FR. ANT. [FRANCO ANTONICELLI], *Un dolente idillio nella tragedia*, "La Stampa", 29 marzo 1960.
- FRANCO ANTONICELLI, *Cuore arido*, "La Stampa", 24 novembre 1961.
- FRANCO ANTONICELLI, *Il futuro di Cassola*, "La Stampa", 11 novembre 1964.
- FRANCESCO ARCANGELI, *Dubbio per Cassola*, "Architrave", 10, 31 agosto 1942.
- ALBERTO ASOR ROSA, *I racconti di Cassola*, "Avanti!", 20 maggio 1959.

- ALBERTO ASOR ROSA, *Carlo Cassola*, "Nuova Generazione", 7 luglio 1961.
- ALBERTO ASOR ROSA, *Il cuore arido di Cassola*, "Mondo Nuovo", 19 novembre 1961.
- LUIGI BALDACCI, *Fausto e Anna*, "Giornale del Mattino", 4 ottobre 1958.
- LUIGI BALDACCI, *Racconti di Cassola*, "Giornale del Mattino", 28 maggio 1959.
- LUIGI BALDACCI, rec. a *La ragazza di Bube*, "Letteratura", VIII, 43-45, gennaio-giugno 1960 (poi in Id., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, cit.).
- LUIGI BALDACCI, *Itinerario di Carlo Cassola*, "Il Popolo", 16 novembre 1961.
- LUIGI BALDACCI, *La nuova strada di Carlo Cassola*, "Giornale del Mattino", 29 novembre 1961.
- LUIGI BALDACCI, *La visita di Cassola*, "Giornale del Mattino", 31 gennaio 1963.
- LUIGI BALDACCI, *Carlo Cassola ha vinto la sua battaglia contro il naturalismo*, "Epoca", 29 novembre 1964.
- LUIGI BALDACCI, *Sempre imprevedibile Cassola in "Paura e tristezza"*, "Epoca", 15 novembre 1970.
- LUIGI BALDACCI, *Cassola ha individuato il linguaggio della mezza cultura*, "Epoca", 15 aprile 1973.
- LUIGI BALDACCI, *È morto Cassola il narratore di Bube*, "Il Tempo", XLIV, 29, 30 gennaio 1987 (ora in Id., *Novecento passato remoto: pagine di critica militante*, cit.).
- IGNAZIO BALDELLI, *Verso una lingua comune: Bassani e Cassola*, "Letteratura", XXVI, 60, novembre-dicembre 1962 (poi in Id., *Varianti di prosatori contemporanei: Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori*, cit.).
- ERNESTO BALDUCCI, *Carlo Cassola: un intellettuale organico all'umanità*, "Testimonianze", XXX, 292, febbraio-marzo 1987.
- A.B. [ANNA BANTI], *Penna, pennello, veleno. Il premio della sincerità*, "Paragone", IV, 48, dicembre 1953 (poi in Id., *Opinioni*, cit.).
- A.B. [ANNA BANTI], *Cassola e Sermonti*, "Paragone", XI, 124, aprile 1960 (poi in Id., *Opinioni*, cit.).
- A.B. [ANNA BANTI], *Un carattere di Cassola*, "Paragone", XIII, 146, febbraio 1962.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Cassola o i fondamenti del romanzo futuro*, "Palatina", 7, luglio-settembre 1958 (poi in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, cit.).
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Cassola, o l' "aletteratura" della vita com'è*, "notiziario Einaudi", VIII, 1, marzo 1959 (poi in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, cit.).

- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Racconti giovanili di Carlo Cassola*, "L'Unione sarda", 12 gennaio 1963.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Le luci di Cassola*, "La Stampa", 30 gennaio 1987.
- RENATO BARILLI, *Regolari e irregolari nella narrativa italiana*, "Il Mulino", VIII, 1, febbraio 1959 (poi in Id., *La barriera del naturalismo*, cit.).
- G.B. [GIUSEPPE BARTOLUCCI], rec. a *I vecchi compagni*, "Avanti!", 27 agosto 1953.
- G.B. [GIUSEPPE BARTOLUCCI], rec. a *Il taglio del bosco*, "Avanti!", 13 febbraio 1954.
- GIUSEPPE BARTOLUCCI, *La ragazza di Bube*, "Avanti!", 16-17 aprile 1960.
- GIORGIO BASSANI, rec. a *Il taglio del bosco*, "Lo Spettatore Italiano", VII, 7, luglio 1954 (poi, col titolo *La verità sul caso Cassola*, in Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, cit. e come *Introduzione a Il Taglio del bosco. Racconti lunghi e romanzi brevi*, cit.).
- GIORGIO BASSANI, *Cassola*, "Paragone", VII, 4, febbraio 1956 (poi, col titolo *La verità sul caso Cassola*, in Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, cit.).
- SALVATORE BATTAGLIA, *Il realismo elegiaco di Cassola*, "Le ragioni narrative", 5, settembre 1960 (poi in Id., *I facsimile della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, cit.).
- MARIA BELLONCI, *Domenica 9* (rubrica *Piccolo Diario*), "Il Punto", 15 novembre 1958.
- MARIA BELLONCI, *Piccolo Diario*, "Il Punto", 18 novembre 1961.
- MARIA BELLONCI, *Il cacciatore grigio*, "Il Messaggero", 9 marzo 1965.
- MARIO BERGOMI, *Incontro con Carlo Cassola*, "L'Approdo Letterario", aprile-giugno 1960.
- RENATO BERTACCHINI, rec. a *La ragazza di Bube*, "Letterature moderne", marzo 1961.
- RENATO BERTACCHINI, *Paura e tristezza di Carlo Cassola*, "Gazzetta di Parma", 5 novembre 1970.
- RENATO BERTACCHINI, *Tra politica e utopia*, "Gazzetta di Parma", 20 gennaio 1977.
- RENATO BERTACCHINI, *Realismo esistenziale e pacifismo utopico*, "Messaggero veneto", 1° febbraio 1987.
- LUCIANO BIANCIARDI, *Carlo Cassola*, "La Gazzetta", Livorno, 6 aprile 1952 (ora in Id., *L'alibi del progresso. Scritti giornalistici ed elzeviri*, cit.).
- LUCIANO BIANCIARDI, *Il secondo romanzo di Carlo Cassola*, "La Gazzetta", Livorno, 31 luglio 1953.
- PIERO BIANUCCI, *Cassola ritenta il tema dell'infelicità femminile*, "Gazzetta del Popolo", 18 novembre 1970.

- LUIGI BLASUCCI, *Un romanzo di Cassola*, "Belfagor", XV, 3, 31 maggio 1960.
- CARLO BO, *Fausto e Anna di Carlo Cassola* (edizione Einaudi), "La Fiera letteraria", 30 marzo 1952.
- CARLO BO, *Romanzi o racconti? Spesso meglio i racconti*, "L'Europeo", 23 ottobre 1955.
- CARLO BO, *Due culti diversi fra gli adoratori della verità*, "L'Europeo", 1° maggio 1960.
- CARLO BO, *Un cuore di donna vivo in una storia arida*, "L'Europeo", 19 novembre 1961.
- CARLO BO, *Come passa il tempo un vero cacciatore*, "Corriere della Sera", 22 novembre 1964.
- CARLO BO, *Cassola indaga sul tema insolubile*, "L'Europeo", 3 dicembre 1970.
- CARLO BO, *Tra politico e narratore*, "L'Europeo", 2 dicembre 1977.
- CARLO BO, *Passioni di un maremmano*, "Corriere della Sera", 30 gennaio 1987.
- ARNALDO BOCELLI, *Fausto e Anna*, "Il Mondo", 5 aprile 1952.
- ARNALDO BOCELLI, *L'ultimo Cassola*, "Il Mondo", 10 maggio 1960.
- ARNALDO BOCELLI, *Il romanzo di Cassola*, "Il Mondo", XIII, 47, 21 novembre 1961.
- ARNALDO BOCELLI, *Cassola*, "Il Mondo", XVI, 49, 8 dicembre 1964.
- GIULIA BORGESSE, *Indietro Guglielmi torna Cassola. Trent'anni dopo la condanna del Gruppo 63 critici e scrittori rivalutano l'autore della "Ragazza di Bube"*, "Corriere della Sera", 11 novembre 1992.
- ALDO BORLENGHI, *Carlo Cassola: "Il cacciatore"*, "L'approdo Letterario", gennaio-marzo 1965.
- ALBERTO CADIOLI, *Le figure sull'arazzo. Una lettura del primo Cassola, "Problemi"*, 98, settembre-dicembre 1993 (poi, col titolo *Le figure sull'arazzo: come rappresentare la vita*, in Id., *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, cit.).
- ITALO CALVINO, risposta all'inchiesta de "Il Caffè", "Il Caffè", IV, 1, gennaio 1956 (poi *Questionario 1956*, in Id., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano, 1994).
- MANLIO CANCOGNI-CESARE GARBOLI, *Sospetti su Cassola un uomo disarmato*, "Corriere della Sera", 30 ottobre 1999.
- NICOLA CARDUCCI, *Introduzione a Cassola*, "Zagaglia", 12, giugno 1963.
- CARLO CARENA, *Gli antagonisti di Cassola*, "Corriere del Ticino", 13 marzo 1976.
- EMILIO CECCHI, *"Un cuore arido"*, "Corriere della Sera", 21 novembre 1961 (poi in *Letteratura italiana del Novecento*, cit.).
- IL CENSORE, *Fra le colonne di carta stampata*, "Il Frontespizio", XII, 6, giugno 1940.

- P. CH. [PIERO CHIARA], *Un nuovo romanzo di C. Cassola*, "L'Altolombardo", 24 novembre 1961.
- LUCIO CHIAVARELLI, *Vetrina delle novità. Carlo Cassola, Elsa Morante*, "Roma fascista", XIX, 24, 15 aprile 1942.
- PIETRO CIMATTI, *Cassola e la critica*, "La Fiera letteraria", 3 dicembre 1961.
- PIETRO CIMATTI, *Solo e pensoso. Le idee di Cassola*, "Il Messaggero", 21 settembre 1974.
- PIETRO CITATI, *La realtà di Cassola*, "Il Punto", 7 settembre 1957.
- PIETRO CITATI, *Cassola ha scritto il romanzo che sognava a vent'anni*, "Il Giorno", 7 novembre 1961 (poi in Id., *Il tè del cappellaio matto*, cit., e come *Introduzione a Un cuore arido*, cit.).
- PIETRO CITATI, *Tutte eguali le stagioni del cacciatore*, "Il Giorno", 4 novembre 1964.
- P.C. [PIETRO CITATI], *Cassola e il romanzo. L'addormentato si sveglierà*, "Il Giorno", 2 settembre 1970.
- PIETRO CITATI, *Oh! Poter non rispondere alle chiamate della vita*, "Il Giorno", 28 ottobre 1970.
- PIETRO CITATI, *I segreti delle donne di Cassola: la passione (senza calcoli) per la vita*, "Corriere della Sera", 11 dicembre 2011.
- MARIO COLOMBI GUIDOTTI, rec. a *Il taglio del bosco*, "Nuova Corrente", giugno 1954.
- ACHILLE COLOMBO, *Un cuore arido di C. Cassola*, "Letture", febbraio 1962.
- GIANFRANCO CONTINI, *Frammenti di un bilancio Quarantadue*, "Letteratura", VII, 25, maggio-agosto 1943 (poi in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, cit.).
- GIANFRANCO CONTINI, *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, "Lettres", 4, Gèneve, 1944 (poi in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, cit.).
- ERMANNO CORSI, *La serietà di Cassola*, "Nord e Sud", marzo 1965.
- RAFFAELE CROVI, *Autodidatta con vocazione di profeta*, "Il Giorno", 30 gennaio 1987.
- PIERO DALLAMANO, *"Il soldato" di Cassola*, "Paese sera", 21-22 giugno 1958.
- PIERO DALLAMANO, *La ragazza di Bube*, "Paese sera", 16 aprile 1960.
- PIERO DALLAMANO, *"Un cuore arido"*, "Paese sera", 4 novembre 1961.
- PIERO DALLAMANO, *Donne e quaglie nel carniere di Alfredo*, "Paese sera", 6 novembre 1964.
- PIERO DALLAMANO, *Paura e tristezza*, "Paese sera", 23 ottobre 1970.
- ANTONIO DEBENEDETTI, *Un cuore arido e misterioso della provincia*, "Il Punto", 28 novembre 1964.

- GIACOMO DEBENEDETTI, *"Il soldato" di Cassola*, "La Sera", 21 luglio 1958.
- ORESTE DEL BUONO, *Cassola ci svela l'amore di un cuore arido*, "La Settimana Incom", 19 novembre 1961.
- ORESTE DEL BUONO, *Cassola e Chiara, voci dalla provincia*, "La Settimana Incom Illustrata", 13 dicembre 1964.
- ORESTE DEL BUONO, *I romanzi di fine d'anno*, "Notizie letterarie", gennaio 1965.
- VINCENZO DE MARTINIS, *Prospettive nuove nella narrativa di Carlo Cassola*, "Digest Cattolico", novembre 1960.
- VINCENZO DE MARTINIS, *Evoluzione o involuzione nell'ultima narrativa di C. Cassola? (Rassegna)*, "La Civiltà Cattolica", 5, 6 marzo 1965.
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Fausto e Anna*, "Il Nuovo Corriere", 29 maggio 1952 (poi in Id., *Altro Novecento*, cit.).
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *I vecchi compagni di Cassola*, "Il Nuovo Corriere", 1° aprile 1954.
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *I racconti di Cassola*, "Il Nuovo Corriere", 8 dicembre 1955 (poi in Id., *Altro Novecento*, cit.).
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *I giovani di Cassola*, "Il Tempo", 7 novembre 1957.
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Il cammin lungo di Cassola*, "La Nazione italiana", 24 luglio 1958.
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Storia di un romanzo*, "La Nazione", 26 maggio 1960.
- PIERO DE TOMMASO, *I vecchi compagni*, "Il Popolo", 4 ottobre 1953.
- PIERO DE TOMMASO, rec. a *La ragazza di Bube*, "Il Ponte", XVI, 6, giugno 1960 (poi in Id., *Narratori italiani contemporanei*, cit.).
- MARCO DI LIBERTO, *Racconti di Cassola*, "Rivoluzione", III, 10-11, 10 giugno 1942.
- UMBERTO ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, "Alfabeta", V, 49, giugno, 1983 (poi in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1984 e seguenti).
- GIOVANNI FALASCHI, *Un convegno a Firenze ripensa la figura dello scrittore morto due anni fa: ce ne parla l'amico e poeta Mario Luzi*, "l'Unità", 1° novembre 1989 (poi in MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, cit.).
- CIRILLO E METODIO [= GIANSIRO FERRATA], *Prato* (rubrica), "Corrente di vita giovanile", II, 21, 30 novembre 1939.
- GIANSIRO FERRATA, *Carlo Cassola e le ragioni per narrare*, "Rinascita", 2 febbraio, 1963.
- GIANSIRO FERRATA, *"Il cacciatore" di Cassola: dall'anarchia al naturalismo. Un nuovo romanzo dello scrittore toscano*, "Rinascita", 2 gennaio 1965.

- ENRICO FALQUI, *Un nuovo narratore*, "Il Tempo", 19 gennaio 1954 (poi, col titolo "*I vecchi compagni*" e "*Il taglio del bosco*", in Id., *Novecento letterario*, cit.).
- ENRICO FALQUI, *Con Cassola tra i boscaioli*, "La Fiera letteraria", 2, ottobre 1955.
- ENRICO FALQUI, *Per un mondo più solidale*, "Il Tempo", 31 maggio 1960 (poi, col titolo "*La ragazza di Bube*", in Id., *Novecento letterario*, cit.).
- ENRICO FALQUI, *Postilla*, "Il Tempo", 30 giugno 1960 (poi in Id., *Novecento letterario*, cit.).
- ENRICO FALQUI, *Le epifanie del narratore*, "Giornale di Sicilia", 24 agosto 1963.
- ENRICO FALQUI, *Storia e fantasia ai ferri corti*, "La Fiera letteraria", 22 novembre 1964.
- ENRICO FALQUI, *Un filo di poesia*, "Il Tempo", 13 gennaio 1970.
- ENRICO FALQUI, *Il nuovo romanzo di Cassola*, "Nuova Antologia", novembre 1970.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Bassani, Cassola e l'antifascismo della generazione di mezzo*, "Il Contemporaneo", aprile 1959.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Cassola tra ricerca e idillio*, "l'Unità", 14 novembre 1962.
- GIAN CARLO FERRETTI, *L'arido "cacciatore" sconfigge il "cuore vivo" di Nelly*, "l'Unità", 22 novembre 1964.
- GIAN CARLO FERRETTI, *In 40 anni, dal romanzo al bestseller*, "l'Unità", 30 gennaio 1987.
- TOMMASO FIORE, *Il mondo narrativo di Carlo Cassola*, "Il Lavoro Nuovo", 4 novembre 1955.
- TOMMASO FIORE, *Un cuore arido*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 23 dicembre 1961.
- CINZIA FIORI, *Sanguineti: "Lo chiamavano Liala '63". Bo: "È invecchiato meno lui dei suoi critici"*, "Corriere della Sera", 25 gennaio 1997.
- MARCO FORTI, *Fausto e Anna*, "Letteratura", 2, marzo-aprile 1953 (ora in Id., *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, cit.).
- MARCO FORTI, *I vecchi compagni*, "Corriere dell'Adda", 28 novembre 1953 (ora in Id., *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, cit.).
- MARCO FORTI, *Narrativa (L'ultimo Cassola)*, "Questioni", VI, 3-4, agosto 1958 (poi in Id., *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, cit.).
- MARCO FORTI, *Un romanzo di Cassola*, "Aut-Aut", settembre 1960, (ora, col titolo *Carlo Cassola. La ragazza di Bube*, in Id., *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, cit.).

- MARCO FORTI, *Tre romanzi nella tradizione*, "Aut-Aut", luglio 1962, (ora, parzialmente e col titolo "Carlo Cassola. *Un cuore arido*", in Id., *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, cit.).
- MARCO FORTI, *Cassola e il romanzo metaforico*, "La Battana", marzo 1969 (ora in Id., *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, cit.).
- MARCO FORTI, *Romanzo e fantasia morale: Cassola, Antonielli*, "Il Bimestre", 12-13, gennaio-aprile 1971 (poi in Id., *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, cit.).
- FRANCO FORTINI, *Fausto e Anna*, "Comunità", giugno 1952 (poi in Id., *Saggi italiani*, cit.).
- FRANCO FORTINI, *Narrativa dell'annata*, "Comunità", settembre 1953.
- FRANCO FORTINI, *I libri stranieri conforto dei borghesi*, "Avanti!", 25 ottobre 1953.
- FRANCO FORTINI, *Cassola*, "Avanti!", 1° dicembre 1959.
- FRANCO FORTINI, *Il premio Strega è stato assegnato a Carlo Cassola. Dal "Soldato" alla "Ragazza di Bube": le ragioni di una fedeltà*, "Avanti!", 7 luglio 1960 (poi in Id., *Saggi italiani*, cit.).
- FRANCO FORTINI, *"Un cuore arido" di Carlo Cassola*, "Comunità", novembre 1961 (poi in Id., *Saggi italiani*, cit.).
- FRANCO FORTINI, *Un'"altra storia" (Una nota e un inedito di Franco Fortini)*, "Avanti!", 25 aprile 1964.
- FRANCO FORTINI, *Un trentennio italiano, (Il presente come storia)*, "Corriere della Sera", 7 giugno 1976.
- MICHEL FRANÇOIS, *Carlo Cassola, ou du refus de l'engagement littéraire*, "L'Observateur littéraire", 16 febbraio 1961.
- NICCOLÒ GALLO, *L'ultima narrativa italiana*, "Società", 3, settembre 1953.
- NICCOLÒ GALLO, *Racconti di Cassola*, "Il Contemporaneo", 8 maggio 1954 (poi in *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, cit.).
- NICCOLÒ GALLO, *Quattro narratori*, "Società", 3 giugno 1954 (poi in *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, cit.).
- CESARE GARBOLI, *Paura e tristezza*, "Gazzettino di Venezia", 8 novembre 1970 (poi in Id., *Falbalas: immagini del Novecento*, cit.).
- CESARE GARBOLI, *Come dev'essere un romanzo*, "Il Mondo", 15 novembre 1970.
- ALFONSO GATTO, *Un libro di Carlo Cassola. Il soldato*, "Giornale del Mattino", 13 maggio 1958.
- DANTE GIAMPIERI, *Equivoci su Cassola e "Paura e tristezza"*, "erba d'arno", 8, primavera 1982.
- FERDINANDO GIANNESI, *Narratori italiani contemporanei*, "Letterature moderne", gennaio 1953.

- FERDINANDO GIANNESSE, rec. a *I vecchi compagni*, "La Rassegna", marzo 1954.
- FERDINANDO GIANNESSE, *I "Gettoni" di Vittorini*, "Il Ponte", XI, 12, dicembre 1955.
- FERDINANDO GIANNESSE, rec. a *Il soldato*, "Il Ponte", XIV, 11, novembre 1958.
- FERDINANDO GIANNESSE, *Paura e tristezza nell'ultimo Cassola*, "L'eco di Bergamo", 4 novembre 1970.
- ANGELA GIANNITRAPANI, *Cassola ieri e oggi*, "Tempo di Letteratura", I, 3-4, marzo-aprile 1961.
- ANGELA GIANNITRAPANI, *La poetica di Cassola*, "Nuova Antologia", settembre 1963.
- LORENZO GIGLI, *Lecture di questi giorni*, "Gazzetta del Popolo", 30 aprile 1952.
- LORENZO GIGLI, *"La ragazza di Bube" di Cassola*, "Gazzetta del Popolo", 13 aprile 1960.
- LORENZO GIGLI, *Cassola al limite dell'idillio*, "Gazzetta del Popolo", 8 novembre 1961.
- LORENZO GIGLI, *Stagioni e gente di Maremma diventano poesia in Cassola*, "La Gazzetta del Popolo", 11 novembre 1964.
- NATALIA GINZBURG, *La felicità è alle spalle*, "La Stampa", 8 novembre 1970 (poi come *Introduzione a Paura e tristezza*, cit.).
- ROMEO GIOVANNINI, *Cassola zappetta il podere del realismo*, "Il Giorno", 12 aprile 1960.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Il taglio del bosco*, "Settimo Giorno", 28 maggio 1959.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Amore e passione*, "Corriere d'informazione", 6 aprile 1960.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Un dramma del sentimento nel nuovo romanzo di Cassola*, "Settimo Giorno", 28 novembre 1961.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Il primo Cassola è anche il più bello*, "Corriere d'informazione", 17-18 novembre 1962.
- GIULIANO GRAMIGNA, *La nuda vita parla a Cassola*, "Corriere d'informazione", 14 novembre 1964.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Anna o la vita*, "Corriere d'informazione", 30 ottobre 1970.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Cassola ridisegna un mondo di rassegnazione*, "Amica", 19 gennaio 1971.
- GIULIANO GRAMIGNA, *Donna-insetto con luoghi comuni*, "La Fiera letteraria", 11 luglio 1974.
- FRANCESCO GRISI, *Sguardo d'assieme sulla produzione dell'autore de "Il taglio del bosco". Unità stilistica in Carlo Cassola*, "La Fiera letteraria", 6 settembre 1959.

- FRANCESCO GRISI, *"La visita"*, "Persona", 1° gennaio 1963.
- FRANCESCO GRISI, *Sui personaggi di Cassola*, "Il Popolo", 28 gennaio 1965.
- ANGELO GUGLIELMI, rec. a *La ragazza di Bube*, "Il Verri", ottobre 1960.
- CHARLES D. KLOPP, *Cassola's "L'orfano": A Note on the Influence on the Young Cassola*, "Italica" (New York), 51, 1974.
- CARLO LAURENZI, *Cassola non ha perso il suo vecchio coraggio*, "Corriere della Sera", 25 novembre 1962.
- CARLO LAURENZI, *La nuova "Visita" di Cassola*, "Corriere della Sera", 24 marzo 1963.
- CARLO LAURENZI, *La verità a venticinque anni. Dopo lungo oblio si torna a parlare di Cassola*, "Il Giornale", 27 novembre 1992.
- LEONETTO LEONI, *Cassola*, "Paragone-Letteratura", IV, 38, febbraio 1953.
- PIER FRANCESCO LISTRI, *Profilo di Cassola*, "Nazione sera", 25 novembre 1961.
- OLGA LOMBARDI, rec. a *I vecchi compagni*, "Il Ponte", IX, 12, dicembre 1953.
- OLGA LOMBARDI, *Scrittori d'oggi*, "Nuova Antologia", febbraio 1965.
- OLGA LOMBARDI, *"Paura e tristezza" di Carlo Cassola*, "Prospettive", dicembre 1970.
- STEFANO LONGO, *Rassegna di studi su Carlo Cassola*, "Critica letteraria", 2, 1974.
- ROMANO LUPERINI, *Il "sentimento della vita" in Cassola saggista*, "Paragone-Letteratura", n. 478, dicembre 1989 (poi in *Carlo Cassola*, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989), cit.).
- MARIO LUZI, *Fausto e Anna*, "Il Mattino dell'Italia Centrale", 26 aprile 1952.
- M.L. [MARIO LUZI], *Il romanzo di Cassola*, "L'Approdo", I, 2, aprile-giugno 1952 (poi, parzialmente, come *Introduzione a Fausto e Anna*, cit.).
- CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *Il superstite secondo Carlo Cassola*, "Belfagor", LIV, 6, 30 novembre 1989 (poi, rivisto, in Id., *L'ultimo Cassola. Letteratura e pacifismo*, cit.).
- GIULIANO MANACORDA, *La battaglia delle idee*, "Rinascita", marzo 1952.
- GIULIANO MANACORDA, *La narrativa italiana nel biennio 1950-52*, "Società", VIII, 4, dicembre 1952.
- GIULIANO MANACORDA, *Cassola: vivere e scrivere?*, "Rinascita", 26 marzo 1976.
- CLAUDIO MARABINI, *La grande misura del "Cacciatore"*, "Il Resto del Carlino", 1° dicembre 1964 (poi come *Introduzione a Il cacciatore*, cit.).
- CLAUDIO MARABINI, *Carlo Cassola*, "Nuova Antologia", marzo 1967 (poi in Id., *Gli anni Sessanta. Narrativa e storia*, cit.).

- CLAUDIO MARABINI, *Anna del destino*, "Il Resto del Carlino", 20 ottobre 1970.
- CLAUDIO MARABINI, *Fortuna del romanzo*, "La Nazione", 6 dicembre 1971.
- CLAUDIO MARABINI, *Quel profeta ossessionato*, "Il Resto del Carlino", 3° gennaio 1987.
- WALTER MAURO, *La ragazza di Bube*, "Il Paese", 30 marzo 1960.
- WALTER MAURO, *Un cuore arido*, "Il Paese", 8 novembre 1961.
- WALTER MAURO, *"Un cuore arido" di uno scrittore solitario*, "ABC", 3 dicembre 1961.
- WALTER MAURO, *Il cacciatore*, "Il Telegrafo", 19 novembre 1964.
- WALTER MAURO, *Il cacciatore di Cassola*, "Gazzetta del Sud", 15 dicembre 1964.
- WALTER MAURO, *La parabola d'un protagonista della letteratura postbellica*, "Il Tempo", XLIV, 29, 30 gennaio 1987.
- CESARE MEDAIL, *Cassola. L'antieroe della Resistenza*, "Corriere della Sera", 25 gennaio 1997.
- ANGELO MELE, *Fausto e Anna*, "Corriere del Giorno", 8 giugno 1952.
- ANGELO MELE, *Un nuovo "Gettone"*, "Il Paese", 16 ottobre 1953.
- ANGELO MELE, *Racconti di Cassola*, "Paese sera", 17 dicembre 1962.
- ANGELO MELE, *Chiusure della narrativa di Cassola*, "Nostro tempo", giugno 1963.
- PAOLO MILANO, *Lo Zivago di Volterra. Un romanzo di Cassola*, "L'Espresso", 15 marzo 1959.
- PAOLO MILANO, *L'insidia dei sentimenti*, "L'Espresso", 10 aprile 1960.
- PAOLO MILANO, *Il tirocinio del cuore*, "L'Espresso", 19 novembre 1961.
- PAOLO MILANO, *Gli infortuni dell'autocritica*, "L'Espresso", 23 dicembre 1962.
- PAOLO MILANO, *Un lungo bisbiglio e una bella recita*, "L'Espresso", 29 novembre 1964.
- LORENZO MONDO, *Cassola incantato dal sentirsi vivere*, "Gazzetta del Popolo", 21 novembre 1962.
- LORENZO MONDO, *Cassola minore*, "La stampa", 16 ottobre 1970.
- E.M. [EUGENIO MONTALE], *Cassola*, "Corriere della Sera", 22 gennaio 1953 (ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit.).
- E.M. [EUGENIO MONTALE], *Cassola*, "Corriere della Sera", 9 febbraio 1954 (ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit.).
- EUGENIO MONTALE, *Cassola*, "Corriere della Sera", 2 novembre 1956 (ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit.).
- E.M. [EUGENIO MONTALE], *Cassola*, "Corriere della Sera", 2 luglio 1958 (ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit.).
- E.M. [EUGENIO MONTALE], *Letture*, "Corriere della Sera", 22 aprile 1960 (ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit.).

- INDRO MONTANELLI, *Cassola*, "Corriere della Sera", 5 aprile 1966.
- HOWARD K. MOSS, *The Existentialism of Carlo Cassola*, "Italica" (New York), 54, 1977.
- GIULIO NASCIMBENI, *L'altra Anna di Cassola*, "La Domenica del Corriere", 17 novembre 1970.
- GIUSEPPE NAVA, *Il paesaggio in Cassola*, "Paragone", XL (n.s.), 18, dicembre 1989 (poi in *Carlo Cassola*, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989), cit.).
- EDOARDO NESI, *Così toscaneggiava impunito*, "Diario", II, 4, 29 gennaio-4 febbraio 1997.
- UMBERTO OLOBARDI, rec. a *Il taglio del bosco*, "Il Ponte", XI, 2, febbraio 1955.
- TERENCE O'NEILL, *Cassola e Hardy. Lettura di "Un cuore arido"*, "Rivista di Letterature moderne e comparate", XXV, 2, giugno 1972.
- MASSIMO ONOFRI, *Cassola, quell'anima semplice*, "Diario", II, 4, 29 gennaio-4 febbraio 1997.
- SERGIO PALUMBO, *Carlo Cassola. La paura della guerra di un'esistenzialista*, "Poesia", XII, 129, giugno 1999 (con testi inediti di Cassola).
- GENO PAMPALONI, rec. a *Il taglio del bosco*, "Belfagor", VII, 1, 31 gennaio 1952.
- GENO PAMPALONI, *L'ultimo romanzo di Cassola frutto della piena maturità*, "Epoca", 19 novembre 1961.
- GENO PAMPALONI, *Paura e tristezza*, "Corriere della Sera", 25 ottobre 1970.
- GENO PAMPALONI, *Bilancio italiano*, "Corriere della Sera", 31 dicembre 1970.
- GENO PAMPALONI, *Scrittore per la pace*, "Il Giornale", 30 gennaio 1987.
- ALESSANDRO PARRONCHI, *Due poesie di Cassola*, "erba d'arno", 39, inverno 1990 (poi in *Carlo Cassola*, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989), cit.).
- PIER PAOLO PASOLINI, *Microcosmo*, "Architrave", 6, aprile 1942 (ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.).
- PIER PAOLO PASOLINI, *Filologia e morale*, "Architrave", 1, 31 dicembre 1942 (ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit.).
- SERGIO PAUTASSO, *"Il partito comunista ha intimidito la cultura..."*, "Corriere della Sera", 18 febbraio 1987 (con lettere inedite di Cassola).
- WALTER PEDULLÀ, *Cassola ha fatto centro*, "Mondo Nuovo", 17 aprile 1960.
- WALTER PEDULLÀ (a cura di), *Intervista con Pier Paolo Pasolini. Un pizzico di irrazionalità*, "Mondo Nuovo", 18 dicembre 1960.
- WALTER PEDULLÀ, *Il cuore arido di Carlo Cassola*, "Avanti!", 9 novembre 1961 (poi in Id., *La letteratura del benessere*, cit.).

- WALTER PEDULLÀ, *La ristampa dei bellissimi racconti con cui Cassola esordì venti anni fa*, "Avanti!", 30 novembre 1962.
- WALTER PEDULLÀ, *Il "male di vivere" di un cacciatore*, "Avanti!", 19 novembre 1964 (poi, con il titolo *L'ambigua selvaggina del "Cacciatore" di Cassola*, in Id., *La letteratura del benessere*, cit.).
- GIANFRANCO PIAZZESI, *Racconti di Carlo Cassola*, "Il Nuovo Corriere", 2 aprile 1951.
- LEONE PICCIONI, *La narrativa di Carlo Cassola*, "Il Mattino dell'Italia Centrale", 25 aprile 1951.
- LEONE PICCIONI, *Fausto e Anna*, "Il Popolo", 7 maggio 1952.
- LEONE PICCIONI, *Il vero spirito della Resistenza*, "Il Popolo", 26 aprile 1955.
- LEONE PICCIONI, *Paesaggio di Cassola*, "Il Popolo", 1° novembre 1957.
- LEONE PICCIONI, *Il soldato di Cassola*, "Il Popolo", 18 maggio 1958.
- LEONE PICCIONI, *I miti della parola. Due ristampe*, "Il Popolo", 20 settembre 1958.
- LEONE PICCIONI, *L'esperienza di Cassola*, "Il Popolo", 6 maggio 1960.
- LEONE PICCIONI, *In occasione del telefilm sul "Taglio del bosco" di Cassola*, "L'Approdo Letterario", luglio-settembre 1963.
- DOMENICO PORZIO, *Cassola presenta una nuova eroina*, "Oggi illustrato", 12 novembre 1961.
- DOMENICO PORZIO, *Troppe idee uccidono il romanzo*, "Oggi illustrato", 3 gennaio 1963.
- DOMENICO PORZIO, *Cassola ignora qualsiasi ricetta*, "Oggi", 26 novembre 1964.
- DOMENICO PORZIO, *Utopista arrabbiato*, "Epoca", 3 marzo 1976.
- GIUSEPPE PREZZOLINI, *Il cacciatore*, "Il Borghese", 17 giugno 1965.
- GIORGIO PULLINI, rec. a *La ragazza di Bube*, "Comunità", giugno 1960.
- MICHELE RAGO, *Tutto Cassola*, "l'Unità", 26 maggio 1959.
- MICHELE RAGO, *La ragazza di Bube*, "l'Unità", 16 aprile 1960.
- MICHELE RAGO, *Un cuore arido*, "l'Unità", 12 novembre 1961.
- MICHELE RAGO, *Anna, una ragazza di campagna*, "l'Unità", 27 novembre 1970.
- GIOVANNI RUSSO, *Carlo Cassola, solo contro tutti*, "Corriere della Sera", 18 febbraio 1987 (con lettere inedite di Cassola).
- CARLO SALINARI, rec. a *I vecchi compagni*, "Rinascita", ottobre 1953.
- CARLO SALINARI, *Romanzi al buio*, "Il Contemporaneo", 3 luglio 1954.
- CARLO SALINARI, *Quasi un romanzo*, "Il Contemporaneo", 17 novembre 1956.
- CARLO SALINARI, *Umanità di Cassola*, "Vie Nuove", 24 maggio 1958.
- CARLO SALINARI, *Il bene e il male di Cassola*, "Vie Nuove", 2 aprile 1960.
- CARLO SALINARI, *È più giusto amare l'uomo o il fidanzato?*, "Vie Nuove", 9 novembre 1961.

- CARLO SALINARI, *Cassola: la sua illusione, la sua realtà*, "Vie Nuove", 29 novembre 1962.
- CARLO SALINARI, *Ultima variazione del tema caro a Cassola*, "Vie Nuove", 19 novembre 1964 (poi, con il titolo *Cassola, la sua illusione, la sua libertà*, in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, cit.).
- SERGIO SALVI, "Il cacciatore" di Carlo Cassola, "Letteratura", XII (n.s.), 72-73, novembre-dicembre 1964.
- PIERO SANTI, *Su due nuovi scrittori*, "La Nazione", 1° dicembre 1942.
- LORENZO SBRAGI, *L'ultimo Cassola*, "Nostro tempo", novembre-dicembre 1964.
- RICCARDO SCRIVANO, *Cassola e il romanzo*, "Il Ponte", XVI, 8-9, agosto settembre 1960 (poi in Id., *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, cit.).
- ALESSANDRO SCURANI, rec. a *Paura e tristezza*, "Letture", dicembre 1970.
- GIOVANNI SECHI, *Carlo Cassola*, "Nuova Corrente", 9-10, aprile 1958.
- ENZO SICILIANO, *Per Carlo Cassola*, "Nuovi Argomenti", quarta serie, 11, aprile-giugno 1997.
- GIACINTO SPAGNOLETTI, *Lettura di Cassola*, "La chimera", II, 15, settembre 1955 (poi, col titolo *Cassola ieri e oggi*, in Id., *Scrittori di un secolo*, cit.).
- GIACINTO SPAGNOLETTI, *Il caparbio "non impegnato"*, "ABC", 29 novembre 1964 (poi, con il titolo *Cassola ieri e oggi*, in Id., *Scrittori di un secolo*, cit.).
- VITTORIO SPINAZZOLA, *Cassola, scrivere di solitudine*, "l'Unità", 30 gennaio 1987.
- FRANCESCO SQUARCIA, *Cassola*, "Paragone", IX, 98, febbraio 1958.
- EDOARDO TADDEO, rec. a *Fausto a Anna*, "Belfagor", VIII, 7, 30 novembre 1953.
- R. [RODERIGO = PALMIRO TOGLIATTI], *Postilla*, "Rinascita", aprile 1952.
- MICHELE TONDO, *Cassola*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 4 ottobre 1957.
- MICHELE TONDO, *Carlo Cassola*, "Letteratura", VII (n.s.), 37-38, gennaio-aprile 1959 (poi in Id., *Sondaggi e letture di contemporanei*, cit.).
- MICHELE TONDO, *La ragazza di Bube*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 31 agosto 1960 (poi in Id., *Sondaggi e letture di contemporanei*, cit.).
- MICHELE TONDO, *Un cuore arido*, "L'Italia che scrive", dicembre 1961 (poi in Id., *Sondaggi e letture di contemporanei*, cit.).
- MICHELE TONDO, rec. a *Il cacciatore*, "Convivium", XXXIII, 4, agosto 1965 (poi in Id., *Sondaggi e letture di contemporanei*, cit.).
- MICHELE TONDO, *Cassola: dal racconto al romanzo*, "L'albero", XV (n.s.), 46, 1971 (poi in Id., *Sondaggi e letture di contemporanei*, cit.).

- GIANNI TURCHETTA, *Le "prime pagine" di Cassola*, "Linea d'ombra", 48, aprile 1990.
- CLAUDIO VARESE, *Scrittori d'oggi*, "Nuova Antologia", 1818, giugno 1952.
- CLAUDIO VARESE, *Scrittori d'oggi. L'ultimo Cassola*, "Nuova Antologia", settembre 1960 (poi in Id., *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, cit.).
- CLAUDIO VARESE, *Cassola, opera prima tra disegno e colore*, "Il Punto", 15 dicembre 1962.
- VITTORIO VETTORI, *Cassola*, "Il Tirreno", 6 novembre 1956.
- VITTORIO VETTORI, *La poetica di Cassola*, "Il Telegrafo", 29 ottobre 1970.
- GIANCARLO VIGORELLI, *Un cuore arido*, "Il Tempo", 18 novembre 1961.
- GIANCARLO VIGORELLI, *A caccia di nuvole*, "Il Tempo", 9 dicembre 1964.
- FERDINANDO VIRIDIA, *Fausto e Anna*, "La Voce repubblicana", 14 maggio 1952.
- FERDINANDO VIRIDIA, *Un nuovo Cassola nel breve romanzo "Il soldato"*, "La Fiera letteraria", 18 maggio 1958.
- FERDINANDO VIRIDIA, *Romanzi e racconti di Cassola*, "La Fiera letteraria", 7 giugno 1959.
- FERDINANDO VIRIDIA, *Il nuovo romanzo di Cassola*, "La Fiera letteraria", 10 aprile 1960.
- FERDINANDO VIRIDIA, *Solitudine e coraggio in un "Cuore arido"*, "La Voce repubblicana", 11-12 novembre 1961.
- FERDINANDO VIRIDIA, *Primi racconti di Carlo Cassola*, "La Voce repubblicana", 7 dicembre 1962.
- VALERIO VOLPINI, *Carlo Cassola*, "L'Italia che scrive", agosto 1960.
- VALERIO VOLPINI, *Le creature vive di Cassola*, "Persona", 15 aprile 1961.
- VALERIO VOLPINI, *Un romanzo e una polemica*, "L'Avvenire d'Italia", 9 dicembre 1964.
- VALERIO VOLPINI, *Il cacciatore*, "La discussione", 10 gennaio 1965.
- VALERIO VOLPINI, *Carlo Cassola: un ritorno alle origini*, "Humanitas", ottobre 1968.
- VALERIO VOLPINI, *Quel sorpassato che si chiama Cassola*, "Avvenire", 22 novembre 1970.
- ELEMIRE ZOLLA, *Pasolini: il neocapitalismo esige un'arte impegnata. La ragazza di Bube*, "Telesera", 29 giugno 1960.

3. SAGGI DI CRITICA E TEORIA DELLA LETTERATURA

- AA.VV., *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, trad. it. Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Paolo Fossati, Renzo Olliva, Carlo Riccio, Vittorio Strada, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino, 2003.
- AA.VV., *L'analyse structurale du recit*, "Communications", 8, Éditions du Seuil, Paris, 1966, trad. it. Luigi Del Grosso Destrieri, Paolo Fabbri, Adriano Aprà, *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1980.
- AA.VV., *Teorie del punto di vista*, a cura di Donata Meneghelli, La Nuova Italia, Firenze, 1998.
- ERICH AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern, 1946, trad. it. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, *Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956, 2000.
- MICHAIL BACHTIN, *Voprosy literatury i estetichy*, Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura", 1975, trad. it. Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001.
- MICHAIL BACHTIN, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Izdatel'stvo "Iskusstvo", 1979, trad. it. Clara Strada Janovič, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 2000.
- MARIO BARENGHI, *L'autorità dell'autore*, Unicopli, Milano, 1992.
- ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953, trad. it. Giuseppe Bartolucci, *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano, 1960.
- ROLAND BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Roland Barthes et Éditions du Seuil, Paris, 1964, trad. it. Andrea Bonomi, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 2002.
- ROLAND BARTHES, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, trad. it. Lidia Lonzi, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973.
- ROLAND BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, trad. it. Bruno Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988.
- FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.
- WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, 1983², trad. it. Eleonora Zoratti, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.

- ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, trad. it. Ornella Galdenzi, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976.
- ALBERTO CADIOLI, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1981.
- SEYMOUR CHATMAN, *Story and Discourse*, Cornell University Press, London, 1978, trad. it. Elisabetta Graziosi, *Storia e discorso*, il Saggiatore, Milano, 2003.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.
- JONATHAN CULLER, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London, 1975.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971.
- UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano, 1962.
- UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1985.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004.
- NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1957, trad. it. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti, e dei generi letterari*, Einaudi, Torino, 2000².
- GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, trad. it. L. Zecchi, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976.
- HERMAN GROSSER, *Narrativa*, Principato, Milano, 1985.
- PHILIPPE HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma-Lucca, 1977.
- WOLFGANG ISER, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- WOLFGANG ISER, *The Act of reading. A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, trad. it. Rodolfo Granafei, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna, 1987.
- HENRY JAMES, *Le prefazioni*, a cura di Agostino Lombardo, Editori Riuniti, Roma, 1986.

- ROBERT LANGBAUM, *The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature*, "New Literary History", vol. 14, n. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1983.
- HEINRICH LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München, 1967, trad. it. Lea Ritter Santini, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna, 2002.
- JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972.
- JURIJ M. LOTMAN, *The Text and the Structure of Its Audience*, "New Literary History", vol. 14, n. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982.
- BICE MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, edizione riveduta da Stefania Sini, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.
- GERALD PRINCE, *Notes on the Text as Reader*, in AA.VV., *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980.
- PAUL RICOEUR, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, trad. it. Giuseppe Grampa, *Tempo e racconto. Volume 3. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano, 1988.
- VITTORIO SPINAZZOLA, *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984.
- FRANZ K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Vandenhueck and Ruprecht, Göttingen, 1982², translated by Charlotte Goedsche, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, 1984.
- ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.
- GIANNI TURCHETTA, *Il punto di vista*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- BORIS USPENSKY, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, translated by Valentina Zavarin and Susan Witting, University of California Press, Berkley, 1973.
- HARALD WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964, trad. it. Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, il Mulino, Bologna, 1978.